Giacomo Meyerbeer.

Sein Streben,
sein Wirken und seine Gegner.

Für

Freunde der Tonkunst

von

J. P. Lyser.

Dresden,
gedruckt in der Buchdruckerei von Ernst Blochmann.
1838.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Vorwort.

Nur die wiederholten, dringenden Aufforderungen einiger Freunde und Kenner der Kunst konnten mich bestimmen, die nachfolgenden Blätter der Öffentlichkeit zu übergeben. Der Umstand, daß ich, was sie enthalten, nur als Studien für mich selbst entwarf, mag das Fragmentarische der Form entschuldigen, so wie die strenge Kürze Manches, was wohl mit mehr Worten hätte gesagt werden können, um nicht all so schroff zu erscheinen, wie es jetzt hin und wider der Fall sein dürfte.

Ich hatte aber meine guten Gründe, an dem einmal Fertigen nichts zu ändern oder zu verwischen. Wer mich verstehen will, wird mich trotz Dem verstehen, und nicht mißdeuten, was ich gewollt. Für Solche, die mich nicht verstehen *wollen*, schreib' ich nicht.

Es wäre meinerseits die lächerlichste Anmaßung, zu wähnen: ich könne durch die Veröffentlichung meiner Ansichten und Bemerkungen über Meyerbeer dem trefflichen Meister nützen und ihn wider seine Gegner siegreich vertreten.

Meyerbeer steht in seinem Streben und in seinem Schaffen so groß und gewaltig da, daß *er* wahrlich keiner Vertretung wider seine Gegner bedarf.

Aber jedem wahren Verehrer und Freunde der Kunſt muß es ſchmerzlich ſein, zu ſehen, wie eine gewiſſe Partei unabläſſig bemüht iſt, den großen Mann unter ſich herabzuziehen, weil ſie es nicht vermag, ſich bis zu ihm zu erheben.

Dieſen Freunden und Verehrern des Guten und Schönen, inſofern ſie vielleicht beſorgt und irre werden könnten an dem Zuſtande der Kunſt überhaupt, möchte ich durch eine einfache Darſtellung Deſſen, was Meyerbeer erſtrebt, und wie es ihm glückt, zeigen: wie wenig er von allen jenen Anfeindungen zu befürchten hat, wie wenig die abſichtliche Verkennung einer Partei vermögend iſt, ihm die Verkennung ſeines Volkes zu bereiten. Auf die Anerkennung des Pöbels

hat Meyerbeer schon bei'm Beginn seiner Laufbahn — wie jeder wahre Künstler — verzichtet.

Erwarte man hier daher durchaus keine persönliche Polemik gegen Meyerbeer's Feinde. Wo ich ihrer erwähnen muß, wird es eben so ohne Bitterkeit, Thatsachen darstellend und besprechend, geschehen, als ich fern von feiler Lobhudelei meine Ansicht über Meyerbeer, sein Streben und sein Wirken mittheile.

Dresden, im Juni 1838.

J. P. Lyser.

I.

Ueber Meyerbeer als Componist überhaupt.

Kein deutscher Tonsetzer hatte, seit dem nur allzufrühen Hinscheiden des großen C. M. von Weber, sich eines allgemeinern verdientern Ruhmes zu erfreuen als Giacomo Meyerbeer. Keiner aber ist auch wohl in neuster Zeit von einer gewissen Partei in seinem Vaterlande mehr angefeindet und absichtlich mißkannt worden als eben er.

Das ist ein trauriges Zeichen der Zeit, die, nicht eben reich an Großem und Schönem, das Große und Schöne, wo es ja sich noch findet, verneint, und höchstens — wenn nicht ganz besondere Gründe zu berücksichtigen sind — die Mittelmäßigkeit gelten läßt und erhebt.

Man würde sehr irren, wenn man glauben wolüte: dieses Mißverstehen Meyerbeer's sei durchaus von Ignoranten ausgegangen. — O nein! die Mehrzahl der Gegner Meyerbeer's

weiß allerdings wohl zu unterscheiden; und wo sie merkt, daß sie sich bei dem Volke eine Blöße geben würde, schweigt sie eine Zeitlang, läßt dann aber wirkliche Ignoranten vortreten, und ihr „Anathema!“ über den großen Meister ausrufen.

Die Sache wäre spaßhaft, wenn sie nicht gar so unwürdig wäre! Alles muß seine Grenze haben, auch die stillschweigende Verachtung, womit ein solches Treiben zu strafen der Edle sich begnügt, so lange es nur seine Person angeht. Wird aber die Kunst selbst endlich dadurch herabgewürdigt, so ist es Pflicht für jeden Berechtigten, sich darüber auszusprechen.

Meyerbeer hat sich unbestreitbare Verdienste um die deutsche Musik erworben, und zwar eben dort, wo sie bis vor Kurzem noch so wenig auf gerechte Würdigung rechnen durfte: in Frankreichs Hauptstadt.

Waren auch die Namen unserer vorzüglichsten deutschen Meister dort nicht mehr unbekannt, entzückten ihre Werke auch hin und wider Einzelne: das Volk wußte nichts von ihnen und wurde noch nichts von ihnen wissen, hätte nicht

Meyerbeer, der große deutſche Meiſter, mit ſeinen genialen Werken die Bahn gebrochen. Er hat in dieſer Hinſicht mehr, und für deutſche Kunſt in Frankreich nachhaltiger gewirkt als Gluck, welchen die Franzoſen — nicht mit Unrecht — als einen claſſiſch-franzöſiſchen Componiſten für ſich in Anſpruch nehmen. Gluck verſchaffte ſonach nur ſich Anerkennung, und, abgeſehen von ſeiner Größe, nicht ganz ohne Hülfe der Hofpartei, da Maria Antoinette ihn beſchützte. Auch kam noch das Intereſſe an ſeinem Wettſtreit mit Piccini hinzu.

Meyerbeer dagegen war es, der, nachdem er ſich ſelbſt — einzig durch ſein Genie — bei der franzöſiſchen Nation Anerkennung und Bewunderung verſchafft hatte, dieſer Nation das Verſtändniß Weber's, Mozart's und theilweis ſelbſt Beethoven's eröffnete.

Sehr lächerlich iſt es, wenn Meyerbeer's Gegner, die dies nicht anerkennen wollen, ſagen: „von einem Verſtehen Weber's, Mozart's und Beethoven's in Frankreich könne nicht die Rede ſein; ſie ſeien höchſtens eben in der Mode.“ Dieſe guten Leute, ſcheint es,

kennen den französischen Charakter nur aus den Zerrbildern jener ultradeutschen Patrioten von Anno 13 bis 19, wovor uns jetzt selber grau't. Aber zugegeben: die großen deutschen Meister seien für jetzt bei einem großen Theil des pariser Publikums noch nichts mehr als Mode; — sollte es nicht möglich sein, daß dieser Mode-Enthusiasmus dereinst weiter führte und herrliche Früchte trüge? Soviel bleibt aber gewiß, daß dieser Enthusiasmus für deutsche Musik, wodurch Frankreichs Hauptstadt in neuester Zeit so ehrenvoll sich auszeichnete, schwerlich schon jetzt jenen Höhegrad erreicht haben würde, wie das doch der Fall ist, wenn Meyerbeer nicht seine Hugenotten und seinen Robert geschaffen hätte.

Warum also dieses ungerechte Verfolgen eines großen Künstlers in seiner Heimath? Warum dieses absichtliche Verkennen seines Strebens, dies Bemühen, sein Genie und seine Werke zu verkleinern in den Augen Derer, die nicht vermögend sind, selbst gründlich zu urtheilen? — denn wer selbst urtheilsfähig ist, den irrt das nicht. —

Es wird dieſes Alles dem großen Meiſter und ſeinem Werke in Wirklichkeit ſo wenig herabſetzen oder verkleinern, als das übermäßigſte Lob irgend eines Scriblers à la ** und Conſorten aus einem talentloſen Wicht einen großen Meiſter machen kann. Aber kränken und wehe thun muß es jedem Rechtlichen, wenn er ſieht, wie der erſte beſte Lump, der nichts iſt und nichts kann, ſeine Eintagsexiſtenz dadurch bedeutend zu machen ſucht, daß er das Wirken und Streben eines großen Geiſtes, deſſen Verdienſt weit über ſeine Zeit hinausragt und deſſen Ruhm Jahrhunderte überdauern wird, boshaft begeifert.

II.

Ueber Meyerbeer's Streben.

Meyerbeer's Streben, wie es ſich uns bewährt hat, iſt ein zweifaches: Zu ſchaffen in ſeiner Kunſt, das Höchſte, was er vermag; und: Dem, was andere große Meiſter ſeines Vaterlandes ſchufen, die verdiente Anerkennung

im Auslande zu verschaffen, indem er als Mittler zwischen Deutschland und Frankreich auftritt.

Von diesem zweifachen Streben liegen uns die Resultate vor, und wollen wir gerecht sein, so müssen wir bekennen, daß Meyerbeer schon Großes geleistet hat. Und wie viel dürfen wir von diesem in voller Kraft dastehenden Manne erwarten, wenn ihm die Vorsicht ein längeres Leben verleiht, als dies leider bei Mozart, Weber und Beethoven der Fall war.

Meyerbeer's Gegner machen ihm besonders den Vorwurf: er sei kein deutscher Componist, er habe die deutsche Schule verlassen und fröhne dem Geschmack des Auslandes.

Ich zweifle sehr daran, daß es je eine deutsche Schule in dem Sinne, wie Meyerbeer's Gegner das Wort nehmen, gegeben habe, mindestens da ganz gewiß nicht, wo von Opern-Musik die Rede ist, denn weder Gluck noch Mozart folgten dem alten deutschen Schlendrian, der vor ihnen in Deutschland gäng und gäbe; sondern studirten die bessern ältern Meister Italiens und Frankreichs, benutzten das Erworbene und brachen, so ausgerüstet, sich

neue Bahnen, worauf ſie der Unſterblichkeit zuſtürmten.

Es iſt bekannt, wie mit Mozart's Tode die deutſche Opernmuſik ſchnell wieder von der Höhe herabſank, worauf Mozart ſie erhoben. (Gluck wirkte, wie ſchon bemerkt, mehr für die große Oper Frankreichs und war den Deutſchen von jeher viel zu claſſiſch.) Es trat jetzt eine lange Pauſe ein, während welcher auch nicht ein Werk erſchien, was im Stande geweſen wäre, Epoche zu machen, bis endlich Weber mit ſeinem Freiſchütz ganz unerwartet das Ziel traf.

Der Freiſchütz wurde mit Jubel von dem entzückten Volke begrüßt, füllte die Caſſen der Theaterdirectionen und bereicherte den Verleger der Partitur. Aber Weber erndtete wenig oder keine von den goldnen Früchten, welche der von ihm gepflanzte Baum in reicher Fülle trug. Er ſtrömte allen Wohllaut ſeiner Bruſt, alle ſüße Romantik der Liebe und des Rittertums in ſeiner Euryante aus, und wurde nur halb verſtanden! Den Tod in der Bruſt, fühlend: daß er nicht mehr lange leben werde, folgte er, um ſeiner Frau und ſeinen Kindern nur Etwas

hinterlassen zu können, dem Rufe nach London, sang dort sein Schwanenlied Oberon, und ruht jetzt in fremder Erde, abermals ein Beispiel, wie Deutschland seine großen Künstler belohnt.

Daß ein solches Schicksal seinen jüngern Freund und Mitstrebenden, unsern Meyerbeer, stutzig machen mußte, ist begreiflich! und eben so begreiflich, daß er sich fragte: ob es klug gethan sei, all' seine glühende Liebe für die Kunst, all' sein Talent und was ihm sonst noch an äußern Mitteln zu Gebote stand, allsogleich aufzuwenden, um für Deutschland seiner würdige Werke zu schaffen, für Deutschland, das so eben seinen Freund hatte verkümmern lassen, nachdem es ihm — nach vieljähriger Anstrengung — gelungen war, sich Bahn zu brechen.

Meyerbeer mußte dies um so bestimmter verneinen, als auch er schon Gelegenheit gehabt hatte, zu erfahren, wie unendlich schwer es für einen deutschen Tonsetzer hält, ein Werk von sich auf einer deutschen Bühne zur Aufführung zu bringen; auch hatte er bei Gelegenheit seiner

Kreuzritter von den gallbittern Früchten der deutschen Kritik gekostet. Er sah ein, was eine alte Wahrheit ist: „Will ich als deutscher Künstler noch bei guter Zeit in meinem Vaterlande Anerkennung erlangen, so muß ich zuvor suchen, sie vom Auslande mir zu gewinnen.“

Glücklicher Weise besaß Meyerbeer die Mittel, diesen Plan zu verfolgen, und ich wüßte nicht, was ihn hätte hindern sollen, seinem Genie die Anerkennung der „Weltstadt“ zu verschaffen. Ich bin gewiß: wäre unter seinen Gegnern Einer, der es ihm nachthun könnte, er thäte es.

Die Folge wird, so Gott will! darthun, daß Meyerbeer ein so ächt-deutscher Componist ist, wie es ein großer Componist nur immer sein kann. Nur — wohlverstanden — verlange man nicht von ihm, daß er, wie viele sonst achtungswerthe deutsche Componisten, Opern schreibe, welche allerwärts hinpassen, nur nicht auf die Bühne. Das dürfte diesem durch und durch dramatischen Tonsetzer allerdings eine Unmöglichkeit sein. Ich glaube aber, ein solches Unvermögen ist zu entschuldigen.

III.

Meyerbeer's Künſtler-Charakter.

Giacomo Meyerbeer iſt in einer großen Stadt geboren, der Sohn eines reichen Mannes. — Frei und unabhängig erzogen, konnte er ganz ſeinem innern Triebe folgen, gleichwie ſeine Brüder: Wilhelm Beer (der berühmte Aſtronom) und Michael Beer, der liebenswurdige, leider zu früh geſchiedene Dichter.

Daß Meyerbeer nun gerade Muſik erwählte und ihr mit beiſpielloſem Fleiße und glühendem Enthuſiasmus ſich widmete, daß er ſo viele große Werke ſchreibt, da nichts von Außen ihn dazu zwingt, iſt wohl ein Beweiß, daß er zum Muſiker, zum Componiſten geboren iſt. Ich zweifle nicht, daß Meyerbeer auch unter ungünſtigen äußern Verhältniſſen ein großer Meiſter geworden wäre. Denn das wahre Genie iſt es überall und bleibt es unter allen Verhältniſſen. Aber daß ſich ſeine Kraft ſo frei und freudig, ohne irgend eine Spur von Zwang, Beengung und Verkümmerung entwickelte, — das iſt wohl mit auf Rech-

nung der günſtigen Verhältniſſe ſeines Hauſes zu ſchreiben.

Es ſchmälert dies übrigens Meyerbeer's Verdienſt nicht im Geringſten, im Gegentheil! Muß es als ein Glücksfall anerkannt werden, daß dem jugendlich reizbaren Gemüthe Giacomo's die gewöhnlichen, höchſt proſaiſchen Lebensſorgen fern blieben: ſo iſt dagegen nicht zu überſehen, wie leicht ein ununterbrochenes äußeres Glück zur Verweichlichung, zur Zerſtreuung und zum Ueberdruſſe führen mag. Daß Meyerbeer dieſen Gefahren entging, ſich es nicht, nach Art reicher Söhne, leicht machte, ſondern ſeine Sache mit Ernſt dergeſtalt betrieb, daß ſelbſt ſeine erbittertſten Gegner ihm die vollkommenſte Kenntniß aller Geheimniſſe ſeiner Kunſt nicht abzuſprechen wagen, — dies beweiſet abermals nicht nur ſeinen Beruf zur Kunſt, ſondern macht ihn auch würdig, zu den Auserwählten in ihrem Reiche gezählt zu werden.

Eine höchſt beachtenswerthe Eigenſchaft tritt uns ganz beſonders in Meyerbeer's Künſtler-Charakter entgegen; es iſt dies jene angeborne Ritterlichkeit, wie wir ſie unter den deut-

schen Tonsetzern nur noch bei C. M. von Weber und Mozart finden. Aus dieser Eigenschaft entwickelt sich denn auch seine Vorliebe für das Romantische, Grandiöse und mitunter selbst Blendende, so wie eine männliche Keckheit, die ein Wagniß eher aufsucht, als ihm ausweicht, welche aber doch himmelweit verschieden ist von der Brutalität manch' anderer neuerer Componisten, welche allezeit schlagfertig dastehen, aber nicht immer Stand halten, wenn es Zeit ist loszuschlagen.

Wie aber Meyerbeer, wo es ein rasches kühnes Erfassen des Moments gilt, jederzeit entschlossen zugreift, so würde man doch sehr irren, wenn man daraus schließen wollte, er möge sich dabei wohl oft einer Uebereilung und eines Fehlgriffs schuldig machen. Ich glaube, daß nur sehr wenige Künstler so besonnen arbeiten, als eben Meyerbeer. Wie fein er einzelne kleine Episoden eines großen Ganzen auffaßt und sie ausführt, davon liefern seine Partituren die klarsten Belege, und ich werde darauf in meinen Bemerkungen über die Hugonotten zurückkommen.

Neben jener ersten Eigenschaft, welche ich als die hervorragendste in Meyerbeer's Künstler-Charakter bezeichnete, ward ihm ein tief lyrisches Talent zu Theil, wovon seine reizenden Cabaletten und Romanzen zu Genüge zeugen. Hierzu kommt ein feiner treffender Witz und eine wahrhaft staunenerregende Gewandheit in der Behandlung des Conversationsstyls, (vorzüglich in den Recitativen).

Ist es uns daher um eine kurze treue Charakteristik Meyerbeer's als Componist zu thun, so ließe sich diese in wenigen Worten zusammenfassen: Genie vereint mit Adel und Anmuth; Ernst im Streben; gründliches Wissen; Kühnheit und Entschlossenheit in Wahl und Anwendung der Mittel zum Zweck; ein vorzügliches Talent zum Lyrischen; Witz, und Gewandheit in der Behandlung seiner Aufgabe.

IV.

Ueber Meyerbeer's Wahl seiner Operntexte.

Wie haben Meyerbeer's Gegner nicht über die Wahl seiner Operntexte Zeter Mord geschrieen,

wie haben sie ihn deshalb verdammt, ihn angeklagt: er suche nur das „Ungeheure", „Gräßliche", er wolle nur immer Effect machen, nur immer erschüttern u. s. w. u. s. w.!

Wir wollen diese Beschuldigungen etwas näher beleuchten.

Es ist wahr: Meyerbeer will erregen, erschüttern und effectuiren, aber da hat er ganz recht, und er wäre kein dramatischer Componist, wenn er es nicht wollte, oder nicht könnte.

Mißdeute man mich nicht, wenn ich hier etwas hart mit der Mehrheit unserer neuern deutschen Tonsetzer verfahre! Aber wahr ist es, und nicht zu leugnen: daß unter der nicht geringen Anzahl deutscher Opern, welche seit Weber's Freischütz, Euryante und Oberon erschienen, kaum ein halbes Dutzend sich eines allgemeinen Beifalls zu erfreuen hatten. Ja, außer Marschner's Templer und in neuester Zeit Kreutzer's Nachtlager von Granada *)

*) Kreuzer's Nachtlager von Granada gehört überdies mehr in das Fach der Operetten als der Oper, und ist

wüßte ich auch nicht eine mehr, welche sich dauernd auf dem Repertoir erhalten hätte.

Großes Unrecht würde man den deutschen Tonsetzern thun, wenn man diesen höchst betrübenden Erfolg ihrer Bemühungen ihrer Musik an sich zuschreiben wollte. Viele dieser Opern können in musikalischer Hinsicht als Meisterstücke gelten, und das Publikum, dem man so oft ungerechter Weise Mangel an Geschmack vorwirft, hat dies anerkannt und liebt und ehrt seinen Spohr, Lindpaintner, Marschner, Ries und Andere, wie es recht und billig ist. Aber für dramatische Tonwerke im strengsten Sinne des Worts dürften, außer der schon vor Weber's glänzenden Auftreten geschriebenen Jessonda, nur noch Marschner's Templer, Vampyr und Falkner's Braut gelten können.

Die Schuld daran trägt die unglaubliche Unkenntniß der Mehrzahl der deutschen Componisten, wenn es darauf ankommt, zu unter-

---

— unbeschadet ihres Werthes — doch bei Weitem mehr lyrischer als echt dramatischer Natur.

ſcheiden: was von der Bühne herab Wirkung macht und was nicht.

Dieſe ehrenwerthen Männer, deren ſonſtige große Verdienſte gewiß Niemand freudiger anerkennt als ich, — haben ihre ſtereotype Manier, oder, wenn es gelinder lautet: ihre ſcharfbegränzte Eigenthümlichkeit, von der ſie nicht laſſen können, und die ihnen die Flügel dergeſtalt lähmt, daß ſie nie über einen gewiſſen Kreis ſich hinauswagen, wo es doch gilt, über das Werk, das ſie ſchaffen, ſich zu erheben. Sie verſenken ſich in ihren Stoff und dann wieder ihren Stoff in ſich, ſo daß ſie unauflöslich Eins werden. Das rühmen und preiſen denn gar Viele, und meinen: ſo müſſe es der wahre Künſtler machen. Ich glaube aber: daß es dem Künſtler auf ſolche Weiſe endlich unmöglich werden muß, ein freies, lebensfriſches, kühn entworfenes und vollendetes Werk zu ſchaffen. Es wird einem ſolchen Componiſten vielleicht gelingen, Alles auszutönen, was ſein Inneres bewegt, und er wird ſomit vielleicht mehr, unendlich mehr uns bieten, als tauſend Andere vor ihm und nach ihm. Und

dennoch wird das Rechte fehlen, denn der dramatiſche Tonſetzer ſoll ein unerreichbares Ziel vor Augen haben. Nur in dieſem Streben nach dem Unerreichbaren, das ihn über ſeinen Stoff emporträgt, entwickelt ſich das dramatiſche Element. Nur von ſolcher Höhe aus vermag er es, ſein großes Reich zu überſehen und alle Verhältniſſe deſſelben richtig zu würdigen.

Nach dem hier Geſagten brauche ich wohl kaum noch zu bemerken, wie wenig einig die dramatiſchen Dichter Deutſchlands mit den deutſchen Tonſetzern ſind. Wenn in Frankreich und Italien die erſten Dichter mit den Componiſten ſich vereinigen, das Volk von der Bühne herab zu entzücken und zu begeiſtern, ſo hält es in Deutſchland ein Dichter von Ruf beinahe für eine Schmach, ſein Genie und ſeine Zeit an einem Operntexte zu verſchwenden. Und allerdings iſt: ein Operntext zu ſchreiben in Deutſchland wohl die aller undankbarſte Arbeit und gewöhnlich rein verlorene Mühe! Denn ſo unwiſſend, wie geſagt, die meiſten deutſchen Componiſten in Allem ſind, wo

es auf Bühnenkenntniß ankommt, so verlangen sie doch, daß der Dichter sich ihnen gänzlich unterordne. Da machen sie denn oft die aller unsinnigsten Anforderungen (ich rede hier, leider! aus Erfahrung!), wie sich der Dichter nach Bedürfnissen richten soll; wählen, kritteln, verwerfen, lassen von Andern hinzuflicken, so, daß aus dem ursprünglich kühnen, geistvollen und dramatisch wirksamen Buche (wenn ihnen ein solches in die Hände geräth) ein wahres Ungethüm wird, was sie dann endlich componiren und natürlich damit durchfallen. Andere, denen es gar nicht an Kenntniß fehlt, berücksichtigen — Gott weiß, was! — und fahren nicht besser dabei, wie zum Beispiel Reißiger in Dresden, der, wie seine Yelva dargethan hat, gewiß eine ächt dramatische Musik liefern könnte. Aber die Bücher seiner Libella, seiner Turandot sind wahre Mißgeburten; letzteres ist nicht einmal musikalisch, im allergewöhnlichsten Sinn. Zu einem Text ohne dramatisches Leben, ohne musikalische Elemente wird selbst ein Mozart keine Musik, die von der Bühne wirkt, schreiben können, und Herrn Reißiger muß man

ſolche ſchlechte Bücher doppelt zum Vorwurfe machen, da ſeine ganze Stellung ſo iſt, daß er wohl einen guten Operntext bekäme, wenn er ſonſt etwas daran wenden wollte.

Wie anders verſteht es da Meyerbeer! — Schon die Wahl ſeines erſten Textbuches: „die Kreuzritter", bewies in dieſer Hinſicht ſeinen richtigen Tact; — es iſt das Buch an ſich kein Meiſterſtück, und die Verſe erheben ſich nicht über die gewöhnlichen, wie wir ſie in den italieniſchen Librettos finden, aber die Handlung iſt dramatiſch, die Wahl der Situationen muſikaliſch, und die Oper wird ſich noch lange auf dem Repertoir halten, ſo weit ſie in jeder Hinſicht von den nachfolgenden Werken Meyerbeer's übertroffen wurde.

Robert der Teufel, nach einer allbekannten Volksſage bearbeitet, bot dem Dichter reichen Stoff zu muſikaliſchen und dramatiſch wirkſamen Situationen, und nur die Feinde und Neider Scribe's vermögen es, der Wahrheit zuwider, dem Buche dieſe Eigenſchaften abzuſprechen und Scribe der Uebertreibung zu beſchuldigen. Scribe hat im Gegentheil ſehr

Vieles milder und poetiſcher dargeſtellt, als es die Sage uns vorführt, ſchon durch die Einführung des ſchönen Charakters der reinen treuen Alice. — Schreit man über das Unmoraliſche der Verſuchungsſcene in den Kloſterruinen, wo wir doch keinen Augenblick es vergeſſen, daß hier nur ein grauſiger teufliſcher Spuk vorüberrauſcht, ſo muß ich erinnern: daß Niemand unſern großen Mozart wegen der weit keckern Ballſcene in Don Giovanni getadelt hat, oder jetzt noch tadeln würde, — und in der Badeſcene in den Hugenotten hat Meyerbeer nur wenig mehr gegeben, als der keuſche reine C. M. v. Weber in ſeiner Odaliskenſcene im Oberon.

Schmach dem deutſchen Manne, der der wirklichen Frechheit und Unſittlichkeit mancher neuern franzöſiſchen Producte das Wort reden wollte; aber nehmen wir uns auch wohl in Acht vor dem poetiſchen und muſikaliſchen Muckerthum, das ſich hier und da in Deutſchland zu regen beginnt, und dem es eben ſo wenig um die wahre Kunſt zu thun iſt, als dem religiöſen Mucker-

thume um die wahre reine Erkenntniß des Höchsten.

Es ließe sich sehr leicht nachweisen: aus welcher höchst unlautern Quelle alle die vielfachen Beschuldigungen gegen Meyerbeer's Streben und großartige Schöpfungen hervorgingen. Doch ich habe erklärt: in diesem Schriftchen mich jeder persönlichen Polemik zu enthalten, was mir nicht möglich wäre, wenn ich Alles sagen sollte, was ich weiß. Es bedarf dessen nicht, nur eines Umstandes will ich erwähnen, der darthun mag, wie es oft hergeht, wenn von Kritik die Rede ist. Bald nach der ersten Aufführung des „Robert" in Berlin ließ mich mein Freund D., ein in der musikalischen Welt rühmlichst bekannter ehrenwerther Mann, einen Brief lesen, welchen er aus Berlin erhalten hatte. In diesem Briefe nun wurde die Oper streng durchgenommen. Das Resultat war: es sei ein großes, wunderbares Werk. Daneben aber stand der Ausruf: das dürfe nicht laut werden, denn es sei doch zum Teufelholen, daß eben der Meyerbeer so ungeheures Glück habe und solche Opern schriebe, — und ein fader Witz, wie Meyerbeer

im Orchester seine Brille abgenommen und wieder aufgesetzt, beschloß die Kritik! —

V.

Ueber Meyerbeer's Hugenotten.

Wenn meine Leser darauf zurückblicken, was ich über das zweifache Streben Meyerbeer's bemerkte, so werden sie zugeben: daß er vor Allem darauf bedacht sein mußte, das Publikum der Hauptstadt Frankreichs für sich zu gewinnen, und in Paris eine nicht nur feste, sondern auch möglichst bedeutende Stellung zu erringen. Da wäre es nun wohl die größte, an Wahnsinn gränzende Thorheit gewesen, wenn er, nach Art mancher ultradeutschen Tonsetzer, dem herrschenden Geschmack des Volks, um dessen Gunst er warb, so ohne Weiteres vor den Kopf geschlagen hätte; diese eitlen, feinen und — übrigens nicht mit Unrecht — von sich eingenommenen Pariser würden das dem deutschen Meister übel vermerkt haben. Auch fand ja Meyerbeer in Frankreich so Vieles, was uns Noth thäte und

uns fehlt, und war Künstler genug, um das Treffliche nicht zu übersehen und es zu sondern von dem Verfehlten.

Aber gesetzt: er hätte durch einen Gewaltstreich eine musikalische Revolution in Paris zu Stande bringen können, — wäre damit auch schon der glückliche Erfolg für eine Reformation, worauf es theilweise doch abgesehen, garantirt gewesen? — Ich zweifle sehr daran.

Die deutsche Schule (gäbe es eine solche) — ist sie die allein seligmachende?

Mozart, Händel, Bach, Hayden, Vogler, Beethoven, Weber, und wie Viele sonst noch, waren deutsche Meister durch und durch, sie waren es durch die Größe ihres Geistes, durch ihr rastloses Forschen im Gebiete ihrer Kunst; aber wahrlich nicht, weil sie sich streng an eine und dieselbe Methode hielten.

Wer Meister seiner Kunst genannt werden will, der sei vor allen Dingen selbstständig ohne eigensinniges Beharren auf einer vorgefaßten Ansicht, denn Letzteres führt zur Versteinerung.

Wer sich zu einer sogenannten Schule ausschließlich bekennt, und es nicht wagt, sich von

ihren beengenden Fesseln zu befreien, wo es seine Ueberzeugung ihm doch zur Pflicht machte, ja, wen vielleicht eine solche Ueberzeugung nie überkommt — der wird es nie bis zur Meisterschaft bringen.

Wie sehr mißverstanden — ich wiederhole es — wird übrigens das Wort Schule in Deutschland, in Bezug auf die Kunst! — Man verwechselt die Schule — das Mittel zum Werden — mit der Zunft, welche nur das Herkommliche, Beschränkende anerkennt und gestattet. Die Schule will Fortschritte, die Zunft verdammt sie, als freventliche Neuerungen, welche das Bestehende umzustürzen drohen, und wacht eifersüchtig: daß kein Glied der Gilde sich erhebe über das andre. Das Letztere hat denn freilich Meyerbeer in sehr hohem Grade gethan, und indem er seinen eignen Weg geht, hat er nicht nur die Corporation der alten Perücken wider sich, sondern auch die Gegenpartei derselben, die Corporation der jungen romantischen Schule; das wäre eine Situation zum Verzweifeln, wenn er nicht Meyerbeer, und, wo er einmal auftritt, der Mann des

Volkes wäre, während die alten Perücken und die jungen Romantiker eben nur zwei Corporationen bleiben.

Dies voraus gesandt, wende ich mich zu dem letzten Werke Meyerbeer's: den Hugenotten, welche Paris mit Jubel empfing und welche in dem sonst so kalten abgemessenen Dresden einen Enthusiasmus erregten, der nahe an italienische Tollheit gränzte.

Das Textbuch, von Scribe mit großer Bühnenkenntniß verfaßt — und hinsichtlich der Verse durchaus nicht nach der jammervollen deutschen Uebersetzung von Castelli zu beurtheilen, — behandelt eine erschütternde Episode aus der Bartholomäusnacht; der Inhalt ist folgender:

Valentine, die Tochter des katholischen Grafen St. Bries, soll dem Grafen von Nevers vermählt werden; sie liebt aber den jungen protestantischen Ritter Raoul Rangis, welcher ihr, ohne sie zu kennen, einen ehrenwerthen Ritterdienst erwies, indem er sie auf einem Spaziergange von den Zudringlichkeiten wilder Gesellen befreite. — Valentine, als Hoffräulein der jungen Margarethe von Valois, entdeckt sich dieser, und

Margarethe verspricht ihr Schutz und Hülfe und fordert sie auf, auch ihrem Verlobten sich zu vertrauen. Valentine folgt diesem Gebote, und sucht verschleiert den Grafen von Nevers in seiner Wohnung auf, wo derselbe so eben mit seinen Freunden ein fröhliches Tafelfest begeht. Er empfängt sie in einem Nebenzimmer, und verzichtet großmüthig, wiewohl nicht ohne Kampf, auf ihre Hand. — Unter seinen Freunden war auch Raoul, der, als er, aufgefordert von den andern neugierigen Freunden Nevers (die diesen in ein verliebtes Abentheuer verstrickt glauben und das Paar durch ein verborgenes Fenster belauschen), ebenfalls hinblickt, sogleich die von ihm befreite und geliebte Fremde erkennt. Ein finsterer Verdacht bemeistert sich seiner — und als Margarethe im zweiten Act Alles glücklich beendet glaubt und ihm Valentinen zuführt, schlägt er die Hand der Treulosen, als wofür er sie hält, aus. — Als er seinen unglücklichen Irrthum einsieht, ist Alles verloren; die tiefgekränkte Valentine hat den erneuten Bewerbungen des Grafen Nevers, so wie den dringenden Zureden ihres Vaters nicht widerstehen können — sie ist Nevers Gattin.

Unterdeſſen iſt die furchtbare Verſchwörung wider die Hugenotten zur Reife gediehen. St. Bries, zornentbrannt über die ſeiner Tochter von Raoul angethane Beleidigung, benutzt den furchtbaren Parteienkampf, um ſeiner Privatrache genug zu thun, und entzweit ſich mit Nevers, der es mit Abſcheu verwirft, zum Meuchelmorde ſich herzugeben. — Nevers findet den Tod in der Emeute, und nun vermag nichts mehr, die liebende Valentine zurückzuhalten, das Loos Raoul's zu theilen. Unwiſſend wird in der Schreckensnacht ihr eigener Vater ihr Mörder — und indem er, ſie erkennend, verzweifelnd neben den Leichnam niederſtürzt, fällt unter einem fanatiſchen Chor der Mörder der Vorhang, die noch folgenden Gräuel unſern Blicken verhüllend. —

Dieſe kurze Darſtellung wird wohl Jeden überzeugen, daß Scribe ein dramatiſch effectvolles Opernbuch lieferte, das in ſeinen einzelnen Theilen reich an muſikaliſchen Situationen iſt; das hiſtoriſche Ereigniß der Bartholomäusnacht dient ihm nur zu einem einfach düſtern Hintergrunde, worauf ſeine lichten und farbigen Geſtalten ſich kühn und lebenskräftig bewegen.

Hätte er, wie Viele wollen, sich treu an die Geschichte gehalten, so wäre des Gräuels kein Ende gewesen, und das tragische Element wäre untergegangen im Gräuel. Wie es jetzt ist, fühlen wir uns zwar schmerzlich erschüttert, aber auch erhoben. Ich wüßte nicht, daß selbst die strengsten Kritiker früher an eine **Opera seria** höhere Anforderungen gestellt hätten.

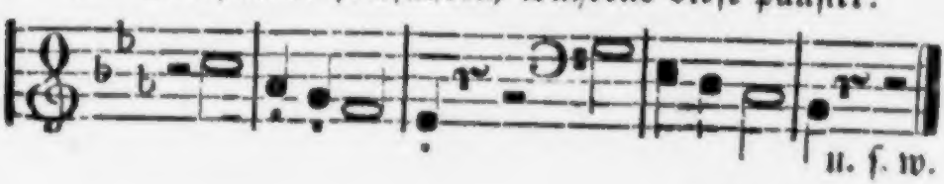
Steht sonach der Dichter, und steht somit Meyerbeer's Wahl des Textbuches vollkommen gerechtfertigt vor uns, so erfüllt uns Das, was Meyerbeer selbst schuf, mit Bewunderung und Achtung für den trefflichen Meister.

Verdiente schon Robert der Teufel jenen großen Beifall, jene Berühmtheit, welche ihm in ganz Europa zu Theil wurden, so verdienen die Hugenotten eine noch bei Weitem höhere Anerkennung, indem Alles klarer und entschiedener hervortritt, so daß es, trotz der scheinbar heterogensten Elemente, doch zu einem großen Ganzen sich abrundet.

Ich möchte Meyerbeer den Rubens unter den Componisten nennen; so kühn, großartig, feurig, prächtig, und zugleich doch sorgsam aus-

Schon die Ouvertüre ist ein merkwürdiger Beweis dafür! — Dieses Tonstück gleicht einem kecken gewaltigen Umriß zu einem großen Gemälde, mit kräftigen Druckern hier und da schon gelichtet, so daß der Kundige deutlich erkennt, was der Meister im Sinne hat und wie er das Bild auszuführen gedenkt.

In der feierlichen Tonart **Es-dur** beginnt das Andante; — es ist Luther's Choral: „Ein' feste Burg ist unser Gott." Clarinette und Fagott nehmen das Thema auf, — die übrigen Instrumente treten nach und nach ein und führen es in contrapunktistischen Verschlingungen durch. Diesem einfach großartigen Kirchengesange entgegen tritt ein zweites Thema, brillante melismatische Violinfiguren mischen sich hinein und verweben sich fugenartig mit der Choralmelodie. Aber immer mächtiger schwellt der Choral an, und von wunderbarer Wirkung ist die sich wiederholende Stelle, wo die Bässe die Melodie der Oberstimme fortführen, während diese pausirt:



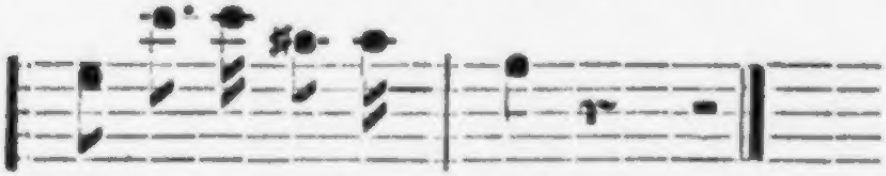
u. s. w.

In dem gewaltigen Uniſono des kurzen wilden **Allegro spirituoso** verhallt der Choral, und nach einem Tact Pauſe durch alle Inſtrumente beginnt im raſchen $^{3}_{8}$ Tact die Einleitung zu dem muntern Introductions-Chor der verſammelten katholiſchen Ritter: „Laſſet uns der Jugend freuen.“ Dieſer Chor ſelbſt (**A-dur**, $^{2}_{4}$ Tact) iſt äußerſt friſch und lebendig gehalten. Ergötzlich iſt der **Uebergang** in **F-dur** bei den Worten Tavanes: „Wollet, freundlicher Wirth, mir die Frage zugeſtehen, warum wir, da es ſchon ſpat, noch **nicht zur Tafel** geben?“, ſo wie das Tutti: „Warum wir nicht zur Tafel geben?“, beſonders das oft und nach einander wiederholte „Warum?“. Frappant dagegen iſt die Führung des Chors, nachdem der freundliche Wirth ihnen den noch zu erwartenden Gaſt angekündigt; die Worte: „Da der? —“ **forte** geſungen, und nun der Nachſatz **piano**: „Der iſt ja Hugenott!“ können gar nicht charakteriſtiſcher gegeben werden.

Nevers ſucht dieſe Bedenklichkeit niederzuſchlagen: „Coligny und Medicis“, ſpricht er, „legten ab den Haß —“. „Wie lange dauert das?“

fragt frivol Tavanes, und der Chor wiederholt spöttisch in abgestoßnen Noten: „Wie lang? — wie lang?“

Das Kommen des Gastes wird vorbereitet, und hier findet sich nun einer jener sarkastisch feinen Züge, woran diese Oper so reich ist:



„Mir soll er machen Spaß!“ singt Rez, ein lustiger Genosse Revers, und dieser, es ernstlich meinend, singt ganz mit denselben Noten: „Und ich bekehre ihn.“ —

Mit Raoul's Auftreten wechselt Ton- und Tactart. Ein sehr reizendes Ritornell von Blasinstrumenten, **As-dur** $\frac{3}{4}$ **Tact**, leitet die Cabalette Raoul's ein, worin er den Herrn des Hauses und die Anwesenden begrüßt. Die verschiedenen Urtheile der Gäste unter einander uber den Gast sind sehr gut gegeben.

Keck hingeworfen und durchgeführt ist die darauf folgende Orgie, **C-dur** $\frac{2}{4}$ **Tact.** Sie malt treu das lustige wilde Leben der jungen Herren. Gegen den Schluß schlägt der $\frac{2}{4}$ in

$\frac{3}{8}$ Tact um, und die Herren übernehmen sich dergestalt, daß sie zwei Tacte inne halten müssen, um Athem zu schöpfen; aber vom Neuen bricht der Jubel los und steigert sich in den presto, $\frac{3}{8}$ Tact, bis zum tollsten Durcheinander. In diesem Schluß muß jede Note scharf markirt werden, wenn das Ganze die gehörige Wirkung thun soll.

Wunderschön ist die Romanze Raoul's mit der obligaten Viola d'amour: „Vor den Wällen von Amboise". — Der kurze leichtfertige Zwischen-Chor hebt nur um so mehr das Zarte und Innige dieses kleinen Meisterstücks heraus.

Wie sehr contrastirt hiermit das Auftreten Marcel's, des alten Dieners Raoul's! Wie trefflich bezeichnen schon die wenigen Tacte des Ritornells in **A-moll**, von den Contrabässen und brummenden Fagotts ausgeführt, den strengen finstern Protestanten. Ueberhaupt ist der Charakter dieses Alten aus einem Gusse, das treuste Bild eines rechtlichen, aber bis zum Fanatismus starrsinnigen Hugenotten. Grade und rauh spricht er seinen Tadel über das leichtfertige Treiben der Versammelten aus, und

mahnt seinen Herrn davon ab; und als die Gegner seines Glaubens ihn darauf verspotten, beginnt er mit mächtiger Stimme den Choral Luther's: „Ein' feste Burg ist unser Gott" (**C-dur**). Der Choral ist hier durch Meyerbeer's Instrumentirung und wie er das Forte in höchster Steigerung nach und nach benutzt von ungeheurer Wirkung.

Wenn nun viele Kritiker das darauffolgende berühmte Hugenottenlied, weil es fast unmittelbar auf den Choral Luther's folgt, für einen **Mißgriff** erklären, so kann ich ihnen darin nicht beistimmen. Raoul hat kurz vorher selbst gesagt, Marcell sei im strengen Glauben an die neue Lehre und im glühenden Haß wider deren Feinde **erzogen** worden, und **Marcell** hat dies bestättigt: — da darf es an dem alten rauhen Kriegsknecht nicht befremden, wenn er nach Luther's Kampflied sogleich seinen Lager- und Schlachtgesang anstimmt; Beides verträgt sich seiner Ansicht nach ganz wohl mit einander.

Das Lied selbst, **C-moll** $\frac{3}{8}$ Tact, ist ganz im Geiste damaliger Zeit empfangen und wiedergegeben. Große Trommel, Flauto-Picolo

und Fagott ſind obligat. Graß, aber wahr und ganz dem Charakter angemeſſen, iſt das bis zur äußerſten Wildheit ſich ſteigernde:

Immer drauf! würgt und brennt! ſchlagt ſie todt! *)

Ein Lach-Chor der Ritter in **C-dur** unterbricht den Alten: „Hahaha! — ſeid barmherzig, Herr!“ — aber Marcel eifert fort, während die Ritter im neckenden Ton **dolce** ſingen: „Gnade! Gnade! — Laßt euch erweichen!“

Jetzt beginnt das Enſemble, worin Valentine erſcheint, um ſich dem Grafen Nevers zu vertrauen und von ihm die Verzichtleiſtung auf ihre Hand zu erbitten. — Das neugierige Forſchen und Lauſchen der Ritter, der Schreck und der Grimm Raoul's, als er in Valentinen ſeine

*) Wie überall in ſeiner Ueberſetzung, ſo hat ſich auch bei dieſer Stelle Herr Caſtelli wenig daran gekehrt, wie Meyerbeer declamirt und ſcandirt, ſondern friſchweg überſetzt: „Schlaget ſie, brennet ſie, mordet ſie, würget ſie!!“

Geliebte erkannt, und ſich berechtigt glaubt, ſie ſeiner Liebe unwerth zu halten; der Spott der Ritter: „Glaubtet Ihr an Weibertreue?!“ — ſind mit großer Berechnung des dramatiſchen Effects durchgeführt. Ganz vorzüglich iſt die Stelle, wo der leichtſinnige eitle, aber auch edle und ritterliche Revers mit dem von Valentinen erhaltenen Körbchen zurückkehrt; die häufig wechſelnden Tonarten in dem nicht langen Recitativ bezeichnen ſehr deutlich ſeine widerſtreitenden Empfindungen.

In dem Finale **D-dur** begrüßt der Chor den Sieger, den unwiderſtehlichen Helden der Liebe Revers; daß es dabei an treffenden ironiſchen Wendungen nicht fehlt, verſteht ſich von ſelbſt.

Die Cavatine des Pagen Urbain (**B-dur** $\frac{2}{8}$ Tact): „Eine holde Dame ꝛc.“ iſt ein ſehr dankbares, für einen hohen Sopran geſchriebenes Muſikſtück. Der Page überbringt einen Brief an Raoul. Die Ritter erkennen an der Aufſchrift die Hand der Königin, und beſtürmen jetzt den Hochgeehrten mit Complimenten und Gratulationen. — Hier entfaltet Meyerbeer eine Fülle von Humor und Witz, beſonders da, wo

ſich die Ritter der Gunſt des neuen Günſtlings empfehlen. Auf die Frage des Erſtaunten: „Was kann ich für Euch thun?“ erwidern ſie der Reihe nach mit großer Grandezza: „Viel! viel! viel!“, und nun geht es los! im mehrſtimmgen Canon in **E-moll**, nach einer Melodie von nicht mehr als zwei Tacten, empfiehlt ſich jeder Ritter dem — Hugenotten ehrfurchtsvoll. Endlich wird der Canon zum Chor; im Tutti wiederholen Alle ihre Gluckwünſchungen und Bitten nochmals. Am Schluſſe des brillanten Stretto (2/4 Tact **D-dur**) wird Raoul von dem Pagen und einigen maskirten Männern davongeführt; — umſonſt hat Marcel gewarnt und gebeten! —

Ein kurzer, lieblicher Satz mit obligater Flöte leitet den zweiten Act und Margarethens Arie (**G-dur** 6/8 Tact) ein. Die Flöte iſt hier ebenfalls obligat. Die Arie wird unmittelbar von dem reizenden Trio für drei Soprane (Margarethe, Urbain und eine Hofdame) in **D-dur** 3/4 Tact aufgenommen, deſſen hinreißender Schluß mit Chor: „Die Natur athmet Liebe nur!“ wohl nirgends ſeine Wirkung verfehlen durfte.

Nach einem schönen Wechselrecitativ Margarethens mit Valentinen beginnt Nr. 8: das Chor der Badenden (Es-dur) mit obligater Harfen-, und der originellen sanft wogenden Secunda-Begleitung von Fagott und Violoncello; — ich wüßte nur zwei Tonstücke ähnlicher Art, welche diesem würdig zur Seite stehen dürften: Mozart's Schiffer-Chor in Idomeneus, und Weber's Gesang der Meermädchen im Oberon. Die Tactart ($^{12}_{8}$) konnte hier gar nicht zweckmäßiger gewählt werden. Picant ist der kurze Wechsel der Tonart aus Es in C, wo der lauschende Page ertappt und davon getrieben wird, worauf die erste Melodie in Es wieder beginnt.

Die Scene, wo Raoul eintritt (Chor der Frauen: „Seht ihn hier! — Zitternd nahet"), Scherzo F-dur, ist vielfach getadelt worden als all zu verführerisch, und wird auf manchen Bühnen weggelassen; — ich meine: mit Unrecht. Das Tonstück an sich ist meisterhaft, und wird es nur mit gehöriger Decenz ausgeführt, so kann es, wie ich schon bemerkte, eben so gut und ohne Anstoß dargestellt werden, als Weber's Odalisken-Scene im Oberon.

Das Duett Margarethens mit Raoul, **F-dur** $^{12}_{8}$ Tact, ist zu allbekannt und beliebt, als daß ich noch viel darüber zu sagen brauchte. — Die lieblichen Uebergänge Raoul's in den Scherzo **A-dur**: „Seiner Liebe treu ergeben" — so wie die kühnen Worte: „Euch weih' ich Blut und Leben" (**Ges-dur**) nach Margarethens naivem „Wär' ich so, wie andre Frauen, würd' ich seinen Worten trauen", sind hellglänzende Perlen in diesem Prachtgesangsstücke.

Der Eintritt des Hofes, **C-dur** im feierlichen **Tempo di Minuetto**, so wie der darauf folgende Chor ist sehr edel gehalten.

Ein Paukenwirbel leitet das zweite Finale ein, und das Männer-Quartett hebt ganz frei in **C-moll** $^{2}_{4}$ Tact den Schwur an, worin das Orchester in kurzen Zwischensätzen wie zur Bestätigung Tutti eingreift. Nach dem schönen Quartett Raoul's, St. Bries, Nevers und Marcel's: „Süße Eintracht ꝛc." wird das erste Thema wieder aufgenommen; die treffliche Instrumentirung ist hier nicht genug zu rühmen; die Bässe, Pauken und Hörner mit ihren getragenen Noten machen einen ungemeinen Effect.

Nachdem Margarethe Valentinen ihrem Geliebten zugeführt, und Raoul sie als treulos verworfen hat, bricht der kaum beschwichtigte Haß auf's Neue aus. Die Erbitterung, Angst und Verzweiflung der verschiedenen Personen spricht sich in dem bewegten Stretto aus, während Marcel, erfreut, daß sein Herr der Verbindung mit einer Feindin seines Glaubens entgangen ist, in dem Sturm der Stimmen und Instrumente seinen Choral: „O Herr, du unser Schirm und Schutz!" ertönen läßt.

Sollte ich alle Schönheiten des dritten Acts gründlich entwickeln, so würde dazu der Raum eines Bandes nicht hinreichen! Es sind ihrer wirklich zu viele, und wider den Vorwurf: zu verschwenderisch mit dem Trefflichen gewesen zu sein, würde Meyerbeer sich schwerlich vertheidigen können; man kommt wirklich nicht zu Athem dabei.

Gleich nach dem lustigen Einleitungs-Chor in **D-dur** mit den wechselnden Tactarten $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, wo Soldaten, Mönche, Studenten, Grisetten und Straßenjungen sich auf der Schreiberwiese erlustigen, stoßen wir auf den köstlichen Solda-

ten- (Hugenotten-) Chor „Rataplan", ein Meisterstück hinsichtlich der Stimmführung. Es wird blos von Vocalstimmen ausgeführt, und zwar so, daß, während die drei untern Stimmen die Grundaccorde auf die Worte „Rataplan" angeben, die obern Stimmen*) die Melodie eines Soldatenliedes singen.

Diesem originellen Tonstücke folgt eine nicht minder originelle Litanei in **G-moll**, im Gegensatze des vorigen Chores von Frauenstimmen vorgetragen; die Begleitung besteht hier blos aus Oboen, Flöten und Clarinetten. Die Tactart ist $\frac{2}{4}$. Während dieser Litanei fängt Marcel mit den katholischen Burgern Händel an, und das „Rataplan" der Soldaten schallt schadenfroh und herausfordernd dazwischen. — Der Zigeuner-Chor, **E-dur** $\frac{2}{4}$ **All° moderato**, nebst Tanz, in den wechselnden Ton- und Tactarten

*) Meyerbeer will dieses Quartett im Chor ausgeführt haben, und nicht, wie es lächerlicher Weise auf einem bedeutenden Stadttheater geschieht, nur von 4 dünnen Männerstimmen, wo natürlich die Wirkung verloren geht.

unterbricht und beschwichtigt auf einige Zeit den Tumult, und die Unterbrechung durch dieses an sich höchst originelle Tonstück charakterisirt treffend die Unstättigkeit der niedern französischen Volksclasse.

St. Bries und Nevers treten auf. Valentine soll sich mit Letzterem verbinden. Marcel überbringt die Ausforderung seines Herrn an Nevers.

Darauf beginnt Nr. 17: „der Feierabend.“ Feierglocken ertönen leise; die Wächter beginnen den Chor, und Sopran Alto und Basso machen meist unisono die Reprise. Das ganze Tonstück bildet einen schönen Ruhepunkt zwischen den vorhergehenden und nachfolgenden stürmischen Ereignissen.

Valentine tritt verschleiert auf. Großes Recitativ, dann Scene und Duo zwischen Valentine und Marcel, worin sie ihm das Complott wider seinen Herrn entdeckt; das Duett beginnt in As; wunderschön ist der Uebergang in F bei Valentinens Worten: „Dein Opfer darfst Du nicht bereuen, der Himmel segnet ja die Treuen“, so wie die Stelle piu presto: „Doch mein Herz ist rein.“ Marcel's Part ist hier, wie in der

ganzen Oper, mit musterhafter Consequenz durchgeführt; die Angst um seinen Herrn, die Dankbarkeit gegen dessen Retterin, so wie der Grimm gegen dessen Feinde und sein Gottvertrauen konnten nicht besser und wirksamer geschildert werden.

Nach dem Duett verbirgt sich Valentine in die Kapelle. Raoul tritt auf, und Marcel verkündet ihm in acht Tacten — ohne alle Begleitung — was er so eben erfahren. Die Declamation dieser Stelle kann in ihrer großartigen Einfachheit nur bewundert, nicht erreicht oder gar überboten werden.

Jetzt folgt Nr. 19: Scene und Chor zwischen Raoul, Marcel, St. Bries, Nevers und den Zeugen. Sie beginnt in **C-dur**, $\frac{4}{4}$ Tact, und geht bei Raoul's Worten: „Will meinem guten Recht vertrauen" in **E-dur** über. Marcel's Zwischengesang: „Ach welcher Schmerz!" verirrt in **E-moll** bis zum Ausbruch des Tumults, wo er die in der Caserne versammelten Soldaten der hugenottischen Partei zu Hülfe ruft. In den heranbrausenden Triolenfiguren der Contrabässe schallt das „Rataplan" der Herbeieilenden, und unter dem Donnergetön des ganzen Orche-

sters stürzen sie aus der Caserne, — erschreckt weichen die Angreifer vor Raoul zurück. — Wie meisterhaft ist das in dem plötzlichen **Pianissimo** und dem Wechsel der Tonart **E-moll** ausgedrückt. — Aber nun bricht die Wuth von Neuem los, so wie von beiden Parteien immer mehrere Theilnehmer herbei eilen. Verbissenen Grimmes voll beginnt der Spottchor (ein Meisterstück in seiner Art!) **A-moll** ¾ Tact. Das: „Geht doch in die Caserne, ein Ketzermahl Euch winkt; — geht doch in die Taverne, mit Pfaffen tanzt und singt!" der Weiber — wäre für unsere deutschen Componisten, welche nicht wie Meyerbeer das pariser Volksleben studirt haben, eine reine Unmöglichkeit gewesen. Dieses boshafte Geschnatter der Weiber trifft endlich in dem zweigestrichnen **E** zusammen, wo es zur grellen übermäßigen Secunde wird, und endlich zur großen, wo die Trompeten mit darein kreischen (boshafter Meyerbeer!). Nun bricht der Männerchor Tutti Unisono darein. Als sich endlich Alle heiser geschrieen haben, enden die Trommelwirbel der Herbeieilenden die — Conversation.

Meyerbeer hat hier dargethan, wie hoch er über ſeinem Stoffe ſtand, und wie ſehr er ihn zu beherrſchen wußte.

Margarethe erſcheint und ſucht die Gemüther zu beruhigen. Marcel, um die Anklagen von ſeinem Herrn abzuwenden, erzählt, daß eine verſchleierte Dame ihn gewarnt habe; er erkennt ſie in einer ſo eben aus der Kapelle Tretenden; St. Bries entreißt ihr den Schleier und erkennt ſeine Tochter. Finale.

Hochzeitszug, wobei das Orcheſter ſich theilt (eins auf dem Theater). In den Hochzeitsjubel miſcht ſich Droben der Parteien, — und faſt erſcheint es als ironiſcher Anklang des Hugenottenliedes, da die Worte: „Euer Glück!“ und „Rach' und Tod!“, ſo wie die Worte: „Lebehoch!“ und „Mordet ſie!“ ganz auf dieſelben Noten geſungen werden.

Der vierte Act iſt die Krone der ganzen Oper. Er beginnt mit einem Recitativ und einer tief empfundenen Romanze Valentinens. Raoul erſcheint; er hat ſich in das Haus ſeiner

Todfeinde gewagt, um die verkannte, verlorene Geliebte noch einmal zu ſehen, Verzeihung von ihr zu erbitten und dann zu ſterben. Valentine erwartet ihren Gatten und ihren Vater; ſie beſchwört in Todesangſt den Unglücklichen, ſich zu verbergen; Raoul giebt endlich nach. Dieſes Wechſelrecitativ in ſeiner angſtvoll-abgebrochenen Haſt iſt ganz der Situation angemeſſen, und hat durchaus nichts von der Monotonie der gewöhnlichen Theater-Recitative, — ein Vorzug, der überhaupt an allen Recitativen Meyerbeer's nicht genug zu beachten iſt.

St. Bries, Nevers, katholiſche Ritter und Mönche treten auf, und jetzt beginnt die allbekannte und bewunderte Verſchwörungsſcene mit der Schwertweihe.

Der erſte, groß angelegte und durchgeführte Satz tritt **E-moll** $\frac{4}{4}$ Tact **All° moderato** ein. Sehr charakteriſtiſch und die erwartungsvolle Unruhe der Verſchwörer bezeichnend ſind hier die ununterbrochen fortrollenden Triolenfiguren des Quartetts. Dieſer Satz geht in einen zweiten, **Andantino E-dur** über, ſehr feierlich, geheimnißvoll und getragen. Meyerbeer zeigt ſich

hier wieder einmal als tüchtiger Contrapunktiſt. Jetzt wird die erſte Melodie aber diesmal in **E-dur** aufgenommen. Die Rollen zu der blutigen Tragödie werden vertheilt; St. Bries iſt das Haupt der hier verſammelten Verſchwornen. Nevers weigert ſich edel, zum Meuchelmorde mit zu ſchwören; ſeine Standhaftigkeit, die Wuth der Verſchwornen und Valentinens Jubel darüber, daß ſich Hoffnung zeigt, durch ihres Gatten Edelmuth Raoul vielleicht zu retten, ſind wieder Meiſterzüge. St. Bries läßt ſeinen Schwiegerſohn verhaften und in Gewahrſam führen.

Nachdem Nevers entfernt worden, beginnt die Treſſerweihe. Trompeten **con sordino** leiten das Thema ein (**Andante As-dur** $\frac{3}{4}$ Tact); in von Pauſen gebrochnen Achtelfiguren tönen Contrabäſſe und Fagotts darein. Die Mönche nehmen erſt zweiſtimmig das Thema der Trompeten auf und führen es fort. Von ungeheurer Wirkung ſind die Worte der Weihe: „Waffen, wir ſegnen, heil'ge Waffen, euch!“ und das darein brauſende Tutti im donnernden Fortiſſimo: „Ehre dem allgerechten Gott!“ — St. Bries

reizt seine Gefährten immer zu größerm Fanatismus auf; die Worte des Chors: „Schlagt zu! schlagt zu! schlagt zu!“ auf die kurzen achtel und sechzehntel Noten tragen den Character der äußersten Wildheit. Ein großes **All° furioso E-dur** $\frac{6}{8}$ Tact steigert die Handlung zum höchsten Punkt. Die Verschwornen stürzen ab, und der Diminuendo: Schluß ($\frac{4}{4}$ Tact), führt zu der großen Duettscene zwischen Raoul und Valentinen (**As-dur** $\frac{4}{4}$ Tact).

In diesem Tonstücke ist Alles erschöpft, was sich in einer solchen Scene nur immer geben und ausdrücken läßt. — Das Duett beginnt **All° vivo**. Valentine will den fortstürmenden Raoul zurückhalten; „Was willst Du beginnen?!“ ruft sie außer sich. — „Retten meine Brüder!“ entgegnet er im **Allegro maestoso**. — Umsonst versucht Valentine, ihn der Gefahr zu entreißen (**All° moderato F-moll** $\frac{3}{4}$ Tact). Er *will* sich ja dem Tode weihen, da er *sie* verloren hat. Endlich wagt sie das *Aeußerste*, sie gesteht ihm in einem gebrochnen Recitativ ihre Liebe: „Hab' Mitleid doch, mein Freund! — ich — liebe Dich!“ — „Du liebst mich? — Du liebst

mich?!" ruft er entzückt, — und presto: „Ach, welch' ein Blitz! o welches Glück!"; das Entzücken raubt ihm die Sprache, er muß tief Athem holen; aber nun beginnt er in **F-dur All° brillanto** eine wundervolle Cabalette. In der darauf folgenden Cabatine **Ges-dur** $\frac{3}{4}$ Tact strömt dieser Jubel fort; er ist zu Allem entschlossen; er beschwört die bebende Valentine, welche umsonst versucht, den Sturm seiner Leidenschaft zu beschwichtigen, mit ihm zu entfliehen. Plötzlich ertönen die Sturmglocken (**F** und **C**); „Was ist das?!" ruft Raoul, — er vermag es nicht sogleich zu fassen, — endlich begreift er, erwacht aus seiner Entzückung, und erblickt schaudernd die furchtbare Wirklichkeit (**Stretto F-moll**). Er stürzt an's Fenster, schaut die Gräuel auf der Gasse und will hinab, seinen Brüdern zu Hülfe. Jammernd ruft Valentine, indem sie zu Boden sinkt: „Raoul! ach zu viel! — sie tödten Dich! — ich sterbe! —" „Ermanne Dich! — Was thu' ich? — Kann ich jetzt widerstreben?" singt Raoul im höchsten Ausdruck liebender Theilnahme. — Da schreckt auf's Neue der Allarm

ihn auf, — er muß hin, muß retten! Entſchloſſen ſchwingt er ſich auf die Balconbrüſtung; nach einem Blick auf Valentine ruft er:

und wirft ſich hinab. Das Tutti des Orcheſters fällt in brauſenden Triolenfiguren ein; der Act ſchließt.

Der fünfte Act beginnt mit einem Ballet. Die Hugenotten haben ſich zu einem Feſte verſammelt.

Im dritten Tact der Tanzweiſe — **As-dur** $\frac{6}{8}$ Tact — fällt das ferne Glockengeläute vom St. Theobald ein; es ſind in 40 Tacten nur 4 Schläge $\overline{\circ}$. Die Tänzer horchen einen Augenblick erſchreckt auf, dann fährt fort **F-dur Maestoso Tempo di Menuetto.**

---

*) Die mit Sternchen bezeichneten Tacte werden ohne alle Begleitung geſungen, während das Orcheſter zu den übrigen nur einzelne Accorde anſchlägt.

Raoul ſtürzt blaß mit blutigen Kleidern in den Saal. Coligny iſt gefallen; er ruft ſeine Bruder auf, den Helden zu rächen und ihr Leben zu retten. Die kleine Arie Raoul's in **C**, das **Allegro con spirito**, unter welchem die Hugenotten fortſtürmen, ſind ſehr effectvoll gehalten.

Die Bühne verändert ſich, und unter einer ſchmerzlich klagenden Introduction in **A-moll** erſcheint der verwundete Marcel. — Alles, was jetzt folgt: die Vereinigung Raoul's und Valentinens durch Marcel, nachdem ſie die Kunde von der Ermordung Revers erhalten haben, der Choral der Frauen in der Kirche in **Es-moll**, der Mörder-Chor, die Viſion, ſo wie endlich der Tod Raoul's, Valentinens und Marcel's, — Alles dieſes erhebt ſich zur höchſten tragiſchen Würde, und iſt in jeder Hinſicht ſo durchaus muſterhaft gearbeitet, daß das Studium deſſelben jungen Künſtlern, die ſich der Bühne widmen wollen, nicht genug empfohlen werden kann. Daß Meyerbeer nach der ſchrecklichen Cataſtrophe, wo St. Bries ver-

zweifelnd erkennt, daß er der Mörder seiner Tochter sei, die Worte des Chors: „Gott verlangt, Gott *will* ihr Blut!“ nicht im schauerlichen Moll, sondern in dem hellern, *triumphirenden* **C-dur** singen läßt und so die Oper schließt, zeigt wieder, wie genial und richtig er jede Situation auffaßt und durchführt, und nur ein sehr oberflächlicher Beurtheiler könnte dies mißverstehen und unangemessen finden.

Ich fühle mich nicht erhaben genug, um, wo ich *so viel* Großes und Schönes fand, mich in Ausstellungen an Einzelnheiten zu versuchen, um so mehr, als ich sehr wohl weiß, daß der bescheidene Meister sein großes Werk durchaus nicht als ein in allen Theilen gleich vollendetes betrachtet, noch betrachten will; denn eben das *Streben* nach Vollendung ist sein, wie jedes wahren Künstlers, größte Freude; die höchste Vollkommenheit auf Erden wäre für die Menschen das größte Unglück.

Möge der treffliche Meiſter noch lange ſtreben und ſchaffen, und wir uns ſeines Strebens und ſeiner Werke in reiner unbefangener Hingebung erfreuen.

Nachwort.

Ich habe schon erklärt, daß ich in diesem Schriftchen mich von persönlicher Polemik frei zu halten wünschte. Indessen: dem Titel muß sein Recht wiederfahren, und so rede ich denn hier in dem Nachworte:

VI.

Ueber Meyerbeer's Gegner.

„Sechse treffen und Sieben äffen!" sagt der Samiel im Freischütz; hätte diese Brochüre sieben Abschnitte und handelte der siebente von Meyerbeer's Gegnern, so wäre der Umstand bezeichnend.

Ich gestehe, daß ich etwas in Verlegenheit komme, wie ich über Meyerbeer's Gegner reden soll, denn es finden sich so ehrenwerthe, tüchtige Männer darunter, als nicht ehrenwerthe und untüchtige.

Von den ehrenwerthen und tüchtigen urtheilt die eine Hälfte gewiß nach bestem Wissen und Gewissen; nur freilich nach beschränkten Ansichten, indem sie außer den alten Meistern bis auf Mozart nichts mehr anerkennen, und schon Beethoven ihnen ein Gräuel ist. Von der andern ehrenwerthen Hälfte bin ich überzeugt: daß sie dem Meister Giacomo mehr Anerkennung zollen würden, wenn er 1) sich zu ihnen hielte, 2) weniger Glück hätte, oder 3) wenn sie selbst mehr Glück hätten.

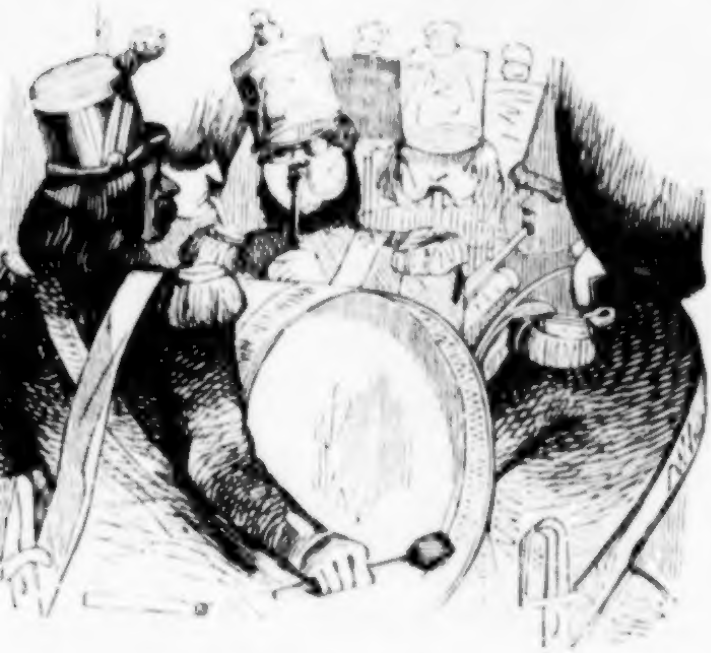
Was die nicht Ehrenwerthen und Untüchtigen betrifft, ſo ſind das mit einem Worte: literariſche Eckenſteher, verächtliches unſaubres Geſchmeiß! mit welchem mich weiter zu befaſſen, ich meine Leſer und mich zu ſehr achte.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Naturgeſchichte des Muſikanten

von

Hilarius Paukenſchläger.



Leipzig,
Verlag von Robert Binder.
1843.

Inhaltsverzeichnis.

		Seite
1. Kapitel.	Einleitung. Urſprung der Muſik	1
2. Kapitel.	Macht der Muſik	11
3. Kapitel.	Die Muſik zu verſchiedenen Zeiten	20
4. Kapitel.	Muſikorgane des Gehirns . .	27
5. Kapitel.	Vom Geſange im Allgemeinen	34
6. Kapitel.	Sänger und Sängerinnen . .	37
7. Kapitel.	Geſellſchaftsſänger	48
8. Kapitel.	Die Inſtrumentaliſten . . .	58
9. Kapitel.	Inſtrumentaldilettanten . . .	66
10. Kapitel.	Von den Komponiſten . . .	73
11. Kapitel.	Von einigen neu erfundenen Arten Muſik	81
12. Kapitel.	Eingebildete Muſikliebhaber, anmaßliche Kenner und Dilettanten . .	89
13. Kapitel.	Konzertgeber	100
14. Kapitel.	Herumziehende Muſikanten .	105

Erſtes Capitel.

Einleitung. Urſprung der Muſik.

Nichts entgeht hier auf Erden der Unterſuchung. Schon vor 5000 Jahren erfand man die Syntheſis und Analyſis; gewiſſermaßen Marſh'ſche Apparate, um die Ausdrücke und Ideen zu zerſetzen und die Quinteſſenz herauszuziehen. Man verſuchte Jedes unter einen feſten Begriff zu bringen. Mit Hülfe dieſes Verfahrens iſt man denn nun dahin gelangt, Alles gehörig einſchachteln zu können. Jedes hat ſein Fach und ſein Papier, wo die geiſtigen Schätze, Liegenſchaften und ſonſtiger Kram überſchrieben ſind, wie die Schubfächer eines Spezereiladens, auf denen die kalligraphiſche Hand des Lehrburſchen mit großen Buchſtaben geſchrieben hat:

»Roſinen, Zimmet und neue Würze!«

Als eine höchst merkwürdige Ausnahme ist aber die Musik noch nicht definirt worden; daher wollen wir uns beeilen, diese schmerzlich gefühlte Lücke auszufüllen? — Ach umgekehrt! An Begriffen fehlt es nicht — sondern am Begreifen; aber weil der Begriffe zu viele sind, so laufen sie mit den Köpfen gegeneinander wie die Kinder vor Zeiten bei der Blindekuh.

Zunächst streitet man sich über den Ursprung des Wortes Musik. Einige sagen: es käme aus dem Griechischen, während Andere behaupten: es stamme aus dem Sanskrit; Muß gleich Brei.

Aber nun erst die Definizionen! — Schon Aristoteles behauptet: »die Musik sei eine unaussprechliche Kunst, zu der die Götter sich den Schlüssel vorbehalten hätten«, — ohne Zweifel hat er den Violin- oder Baßschlüssel gemeint, denn der alte Knabe war ein Liebhaber von Wortspielen. —

Nach Rousseau ist die Musik die Kunst, die Töne auf eine solche Art zusammentönen zu lassen, daß sie dem Ohre angenehm klingen. Wenn die Annehmlichkeit das wesentlich Eigen-

thümliche der Muſik ausmacht, was treiben aber, ſo frage ich, jene entſetzlichen Sänger, welche anderswo und auf dem Theater Solo ſingen, und was jene unermüdlichen Geigenſpieler, welche eine muſikaliſche Katze in Zuckungen verſetzen können?

Sehr geiſtreich, aber wenig verſtändlich, nennt de Montloſier die Muſik die Sprache des

Gemüths, wie das Wort die Sprache des Geistes; er hätte diesen Satz, da er einmal im Zuge war, näher erörtern sollen.

Wir könnten noch eine große Menge von Begriffserklärungen des Worts Musik folgen lassen. Inzwischen wozu würde es nützen? — Es läßt sich über die meisten derselben viel denken, aber wenig lernen, wir wollen den Leser also damit verschonen — und ihm schließlich nur die Versicherung geben, daß nach den tiefsten Forschungen der analytischen Chemiker, man endlich zu der Ueberzeugung gekommen ist, daß die Musik eine Kunst sei — nnd das ist immer Etwas. — Was hilft es uns, daß wir uns über die Natur dieser Kunst den Kopf zerbrechen? So viel ist gewiß, daß sie beinahe so alt wie die Welt ist, und das muß uns genügen. Der Beweis ist zu führen, daß Adam, die ewige Einförmigkeit des Paradieses zu vermannichfaltigen, kleine Lieder vor sich hin trällerte; ohne Zweifel hat auch Eva mitgesungen. Der Abt Vogler behauptet, daß dies habe gar nicht anders sein können. Es ist klar, sagt er, daß, da Alles um Adam und Eva sang und klang, — der Wind

im Schilf, die Vögel auf den Bäumen, die ſpringende Grille im Felde, und Gott weiß was ſonſt noch — der Herr der Schöpfung, der Menſch, auch geſungen und ſich bemühet habe, ſeinen Bariton in dem großen Natur-Conzert mit erſchallen zu laſſen. —

Nach dem, was Abt Vogler uns erzählt, ſind alſo die Gimpel und Zeiſige die Singmeiſter der erſten Menſchen geweſen. — Dieſer Urſache halber und um die Schuld ihres Urvaters Adam abzutragen, lehren wohl die Vogelfänger überall den jungen Vögelchen die ſüßen Melodien von »Schöner, grüner Jungfernkranz« oder Lieder aus dem Poſtillon von Longjumeau? Dankbarkeit iſt eine Tugend ſchöner Seelen!

Inzwiſchen, dem ſei nun wie ihm wolle — die Muſik geht Hand in Hand mit der früheſten Geſchichte der Menſchen. — Moſes ſpricht von einem gewiſſen Jubal zu Zeiten Abrahams, der der erſte Muſikant auf dem Kinor und dem Ugob, einer Art Geige und Querpfeife geweſen ſei; David tanzte vor der Bundeslade und begleitete ſich auf der Harfe. Unter Salomo, ſeinem Sohne, nahm die Muſik einen erſtaunlichen Aufſchwung.

Der Geſchichtſchreiber Sirach erzählt, daß die Eröffnung des Tempels mit der Ouverture eines großen Orcheſters eröffnet worden ſei, und verſichert, daß man bei der Weihe dieſes berühmten Werkes 40,000 Harfen, ebenſo viele goldene Zimbeln, 100,000 ſilberne Trompeten und 200,000 Sänger, alſo zuſammen 400,000 Muſikanten gezählt habe — Gott behüt' uns! Iſt es möglich, daß menſchliche Ohren dieſes muſikaliſche Peletonfeuer haben ertragen können? Indeß in den ſalomoniſchen Conzerten wurden noch keine Klappenhörner gebraucht. — Gewiß war er ein weiſer König, dieſer Salomo! Die alten Griechen gaben der Bedeutung des Begriffs der Muſik eine ſehr weite Ausdehnung. — Sie bezeichneten nicht allein damit die Kunſt, irgend einen Eindruck durch verſchiedene Klänge hervorzubringen, ſondern ſie begriffen unter Muſik zugleich die Dichtkunſt, den Tanz, die Redekunſt, die Grammatik, die Philoſophie, überhaupt alle diejenigen Künſte und Wiſſenſchaften, welche die **Studia humanitatis** in ſich faßten. Später jedoch beim Fortſchreiten dieſer Künſte und Wiſſenſchaften, ſah man ſich genöthigt, ſie vereinzelt

zu bezeichnen, da die Fähigkeiten eines Menschen zur Ausübung aller nicht ausreichten und der Begriff des Worts Musik wurde demnach auf seine gegenwärtige Bedeutung beschränkt. Vordem war in Athen derjenige ein Musiker, der im Stande war, nach einer philosophischen Abhandlung eine Entrechat zu tanzen, nach einer Katacheſe eine Ode zu singen oder nach einem Vortrag über die Syntax die Lyra zu spielen. — Diese Vereinigung der Fähigkeiten war eine bezeichnende Eigenthümlichkeit des Alterthums. Bei den Alten war Jemand zugleich Oberprieſter, General, Bürgermeiſter, Redner, Philoſoph, Dichter, Admiral oder Flötenſpieler. Eine einzige große Intelligenz ſtand zuweilen an der Spitze der Dichtkunſt, der Wiſſenſchaften, der Armee der Regierung, der Flotte und des Orcheſters.

Ach! wie haben ſich ſeitdem die Zeiten verändert und wie iſt die Menſchheit zuſammengeſchrumpft und verhunzt! Nennet mir nur einen Fall, wo in einem Tage Jemand zuerſt Prieſter iſt, dann große Muſterung auf dem Exerzierplatz hält, darauf der Verſammlung der Provinzialausſchüſſe einen Vortrag über die Berieſelung

hält, nächſtdem eine Flotte — vorausgeſetzt, daß eine da iſt — auf der Oſtſee kreuzen läßt — die Eiſenbahn würde dies möglich machen — und endlich Nachts ein Publicum mit einem vollſtimmigen Conzert auf der G Saite — denn weniger thuts man nich — zu entzücken.

Auf Ehre! ich ſage es grad' heraus, man wird verſucht, an eine allgemeine Entartung des Menſchengeſchlechts zu glauben, gäbe es nicht gewiſſe Tauſendkünſtler und Allerweltsleute, die in alle Fächer paſſen, und, ſo zu ſagen, das Unmögliche möglich machen.

Wie entſtanden nun aber die Muſikinſtrumente? Nach glaubwürdigen Nachrichten bemerkte ein lungernder Schäfer eines Tages wie der Wind mit einem leiſen Ton durch das hohle Rohr eines Schilfhalms ſtrich; aus dieſer Wahrnehmung entſprang die Flöte und nach und nach entſtanden daraus alle Blasinſtrumente, die wir gegenwärtig beſitzen.

Merkur ſpazierte einmal am Ufer des Nils und fand eine todte Schildkröte, welche auf dem Sande lag, — ihr fleiſchiger Theil war von der afrikaniſchen Sonne ſo ausgedorrt worden, daß nur die Knochen und Sehnen übrig geblieben waren, die ſich zwiſchen der Schaale ausgeſpannt hatten. Der Klang, den ſie beim Berühren hervorbrachten, gab Veranlaſſung, daß Merkur auf den Gedanken kam, die dreiſaitige Lyra zu erfinden. Später, wie bekannt, hat er ſich mehr mit der Erfindung von Ankertauen und Auftaklung von Schiffen als mit Beſaitung von Zithern abgegeben.

Bei den Alten war, ſo zu ſagen, Alles in Muſik geſetzt, ſie ſprachen Recht mit Begleitung der Flöte; ſie führten ein Trauerſpiel inmitten

einer Armee von Doppelflöten auf, — wenn die Advokaten ihre Reden hielten, ließen sie sich den Ton durch einen Flötenbläser angeben; die unsrigen pfeifen aus einem anderen Ton, wozu die Flöte nicht paßt. — Die größte Belohnung, welche man dem Consul Duilius zuerkannte, bestand darin, daß ihm erlaubt wurde vor seiner Thür eine Schildwache zu halten, welche die Flöte bließ, — davon hatte seiner Zeit der erste Consul den Pfiff weggekriegt.— Als Nero im Begriff war, sich die Gurgel abzuschneiden, rief er betrübt aus: „Das Volk Roms wird einen großen Musiker verlieren“!

Endlich ist es von allen strategischen und Geschichtsschreibern über Musik anerkannt, daß ohne die Flöte die Römer nicht im Stande gewesen wären, jene großartigen Militärstraßen zu erbauen, die noch heute unsere Bewunderung erregen; daß ohne die Trompete die römischen Armeen keine sieben Stunden täglich zu marschiren vermochten, daß sie unfähig gewesen wären Abends ihre Zelte aufzuschlagen, ihr Wachtthürme zu bauen, Schanzen aufzuwerfen, Faschinen zu legen, um am Ende die Welt zu erobern. Was

erzählt man von Scipio, Pompejus, Cäsar?— Sie haben nichts weiter als den Einfluß benutzt, den ihre Wind-, oder, wie wir uns ausdrücken, Blasinstrumente, ihnen verschafften.

Zweites Capitel.

Macht der Musik.

Wer hat nicht die unwiderstehlichen Reize melodischer Accorde preisen gehört? Werden doch von ihnen nicht allein die Menschen entzückt, sondern sogar die Thiere. Der Zeisig hört mit Vergnügen der Melodie zu, die ihm auf einer Vogelorgel vorgespielt wird; nebenbei gesagt, ist dies aber kein Beweis besonderen musikalischen Geschmacks des Zeisigs. — Der Jagdhund wird weniger durch Aussicht auf sein Jäger-

recht angeregt, — als durch den Ton des Horns. — Der Wachtelhund tanzt in den

Straßen, oder wenn er ſich zu den größern Künſtlern ſeiner Zeit zählt, in der Bude des Herrn Schreier, mit gleichem Entzücken ſeine bündliche Mazurka nach den Tönen des Orcheſters, und wenn es auch nur in einer Trommel und Querpfeife beſteht, als irgend andere Beinſchlenkerer, und fürchtet bei Leibe nicht etwa den Stock des Directors. Die Mauleſel in der Sierra Morena ertragen geduldig Hunger und Durſt, wenn ihre Treiber ſie nur von Zeit

zu Zeit mit einem Bolero und einem Guitarrengeklimper erfreuen. – Das ſchreckliche Reptil, die Klapperſchlange, läßt ſich durch die Klänge einer Weidenflöte entwaffnen. Die Erfahrung iſt durchaus feſtgeſtellt, nur daß, wir wiſſen in der That nicht warum, unſere Flötiſten keine Luſt bezeigen, ſie an ſich zu bewahrheiten. Endlich iſt es Jedem bekannt, daß das Pferd muthig ſich bäumt und wiehert, ſobald es eine kriegeriſche Muſik vernimmt. Niemand würde dieſe Wahrnehmung in Abrede ſtellen, vorausgeſetzt wird allerdings, daß der Reiter das Pizzicato mit den Sporen ſpielt. — Das Pferd iſt voll Gefühl für die Harmonie, verwechſeln wir nicht die Begriffe.

Der berühmte Komponiſt Gretry erwähnt in einer Abhandlung über die Muſik ihre große Anziehungskraft auf die Spinnen. Wir wollen daran nicht zweifeln, erlauben uns inzwiſchen die leiſe Frage, ob das erprobte Verfahren der Stubenmädchen, dieſe muſikaliſchen Inſekten durch einen Kehrbeſen an ſich zu ziehen, nicht ſicherer ſei, als dieſes mittelſt einer Kavatine oder eines Geigenſolo zu bewerkſtelligen.

Geben wir jetzt zu ſtaunenswerthen Schöpfungen anderer Gattung über, welche durch dieſe melodiſche Kunſt ins Leben gerufen worden ſind. — Wir wollen die Pergamente des Alterthums entrollen. Amphion baute die ſchönſten Paläſte, ja ſogar ganze Städte, lediglich durch die Töne ſeiner Lyra. Orpheus ließ die Bäume in den Wäldern nach ſeiner Pfeife mit drei Löchern tanzen, — er entzückte mit einem einfachen Liede die ſchwarzen Teufel im Orkus ſammt ihren Fürſten, und um den Höllenhund Cerberus lammfromm zu machen, genügte es, ihm einige kleine Kadenzen in den dreifachen Rachen zu werfen. Mit vier Takten gewann Tyrtäes Schlachten, Joſua blies die Mauern

von Jericho mit der Dominante auf der Trompete um.

Im 16ten Jahrhundert gab der berühmte Sänger Stradella ein Oratorium in der Kirche von St. Johannes von Latran. — Zwei Meuchelmörder lauerten auf ihn. Als sie aber seine himmlischen Töne vernahmen, schmolz ihr versteinertes Herz in süßer Wehmuth; sie vergaßen, daß sie baar bezahlt worden waren, ihn zu ermorden, fielen vor ihm auf die Knie und schenkten ihm ihre Dolche zum Andenken. — Wir haben nicht umhin gekonnt, diese merkwürdigen Thatsachen, deren Glaubwürdigkeit über allen Zweifel erhoben ist, wieder in Erinnerung zu bringen, obgleich sie zu einem nichts weniger als für unsere Zeit schmeichelhaften Vergleich auffordern. Leider hat die Gewalt der Musik, jemehr sie Fortschritte gemacht hat, ungemein verloren.

Zu Orpheus und Amphions Zeiten, wo man die Baukunst mittelst der Musik in Schwung brachte und den Teufel selbst fromm machte, hatte man blos drei Saiten, und endlich was für Saiten? Wir haben alle Ursache zu zweifeln, ob jetziger Zeit die unwiderstehlichen Trompeten von Jericho

eines unſerer modernen in vier Wochen aufgebaueten Häuſer umblaſen würden, und dies um ſo weniger, da man, als Joſuah lebte, noch nicht die Klappentrompeten erfunden hatte. Wir erinnern nur vor einiger Zeit das berühmte Oratorium Stradellas, mit dem er die Banditen zähmte, in einem großen hiſtoriſchen Konzert mit Vorleſung gehört zu haben. — Vielleicht würden auch noch heute dadurch Banditen unſchädlich gemacht werden können, aber nur durch die Gewalt der — Einſchläferung.

Gegenwärtig ist die Kunst der Musik auf eine hohe Stufe der Vervollkommnung gebracht. Wir besitzen Tausende von Blas- Saiten- und Schlaginstrumenten. Alle Tage werden deren neue erfunden. — Wir haben höchst gelehrte Professoren der Musik, ungemein himmlische Sänger; die Klaviatur des Piano, der Geigenbogen sind den Fingerchen der Kinder zugänglich; die großen Schulen der Italiener, Deutschen und Franzosen haben uns mit wahren Meisterstücken bereichert. Ist es nun nicht höchst befremdlich, daß diese unendlich vorgeschrittene Kunst gegenwärtig nicht den tausendsten Theil der Gewalt mehr besitzt, die sie sonst besaß, als sie noch in den Windeln lag. Wer heut zu Tage ein Haus zu bauen unternimmt, muß in die Tasche greifen, statt in die Saiten von Amphions Leier. — Wenn gegenwärtig uns ein Cerberus an der Kette in die Waden beißen will, schlagen wir mit einem Knüttel auf ihn los, statt mit einem Triller à la Ungher-Sabatier.— Die Trompeten von Jericho beim großen Manöver am Rhein haben keine erbärmliche Marketenderbude umblasen können, obgleich es dort an Wind

nicht fehlte. Mit 4 Takten ſchlug Tyrtäos ſeine Schlachten. — Wir haben nicht gehört, daß es den ſtarken Orcheſtern im großen Garten zu Dresden gelungen wäre, nur die Hunde zu verjagen.

Ohne daß wir die Glaubwürdigkeit der Anekdote zwiſchen dem Sänger Stradella und den Bravo's in Zweifel ziehen wollen, iſt doch ſo viel gewiß, daß unſere modernen Reiſenden, welche die Appeninen, die pontiniſchen Sümpfe oder andere Lieblingsplätze der italieniſchen Banditen beſuchen, ihre Sicherheit nicht einer ſchön geſungenen Arie aus Donizettiſchen oder Roſſiniſchen Opern anvertrauen, ſondern lieber einigen handfeſten päpſtlichen Dragonern.

Ehedem hatte die Muſik die unfehlbare Gewalt, ſelbſt die wildeſten Thiere zu bändigen. Verſuchts nur heut zu Tage einen dringenden Gläubiger mit der Arie „Thränen vom Freunde getrocknet" zu beſchwichtigen? Oh weh!

In jetziger Zeit werden alle Meiſterſtücke der Compoſition in Walzer und Rutſcher umgeſetzt und trotzdem vermögen wir beim Tanzen doch nicht Takt zu halten. Wo ſind die Fugen geblieben? Ach! die Welt iſt aus den Fugen!

Drittes Capitel.

Die Muſik zu verſchiedenen Zeitperioden.

Der goldne, roſige Horizont, der den Muſikern des alten Griechenlands und Roms glänzte, verdüſterte ſich gar ſehr im Mittelalter zur Zeit der Minneſänger und Troubadoure. Es iſt wahr, die damaligen Sänger und Spieler tragen ſchöne gelbe Stiefel, herrliche Barrets mit wehenden Federn, wallende Kleider von Gold und Seide, — auf dem Theater heutigen Tages. Man hat es ganz umſonſt, wenn man ſich jene Minneſänger und Minſtrele, in gutem Glauben an die Wahrheitsliebe der Poeten, der Maler und Comödienſchreiber wie bevorzugte Sterbliche vorſtellt, welche die weite Welt durchziehen, nach Umſtänden und Gelegenheit in die Herzen der ſchönen

Schloßfräulein einziehen, überall Luſt und Freude verbreitend, dahin ſegelnd in ſüßem Nichtsthun mit der Laute im Arme auf der ſpiegelnden Fluth des Lebens, und das Glück der Liebe, die Herrlichkeit des Ruhms und des Weines Luſt ſingend. Seht! wie ſie bezahlt werden mit Minnesold und rothem Gold! Doch o ſchöner Traum, wie ſchwindeſt Du vor der nackten Wirklichkeit!— — Im 13ten und 14ten Jahrhundert waren die Muſikanten die allerärmſten Teufel, die ſich neben der Muſik und dem Verſemachen, dieſen beiden edlen Künſten, zugleich mit dem Feuerfreſſen und Seiltanzen beſchäftigen mußten. — Sie wechſelten harmoniſch ab, indem ſie den Mund öffneten zu einem Liebesgeſange oder zur Verſchlingung einiger Degen, indem ſie abwechſelten, — eine erhabne Weiſe zu ſingen oder eine abſcheuliche Fratze zu ſchneiden, die — Skala oder das Seil zu beſteigen.

War es dieſen Künſtlern mit Hülfe ſolcher widerſprechenden Leiſtungen gelungen, einen rohen Freiherrn und ſeine ſchlemmenden Gäſte einige Augenblicke zu unterhalten, wurden ſie in die Küche geſchickt, um die Ueberbleibſel des Mahles

zu benagen; und waren sie gesättigt, legten sie sich auf den Heuboden schlafen. — In den christlichen Ländern waren die Musikanten in Masse excommunizirt, in einigen Gegenden begnügte man sich inzwischen noch nicht mit dieser geistigen Beschimpfung.

In Schweden bestand kurz vor der Regierung Gustav Wasa's noch ein Gesetz, das sämmtliche Musiker aus dem Königreich verbannte und Jedem gestattete, sie zu tödten, wo er sie anträfe.

Dieser Todtschlag, wie Archenholz in seiner Geschichte Gustav Wasa's erzählte, galt für eine Kurzweil. — Der Mörder hatte lediglich den Erben des Gemordeten ein paar neue Schuhe, ein paar Handschuhe und ein Kalb zu geben. Diese erbärmliche Pön war aber noch dazu ganz illusorisch, da sich der Erbe, ehe er das Kalb in Anspruch nehmen durfte, einer eben so lächerlichen als entwürdigenden Probe unterwerfen mußte. — Der Schwanz des Kalbes wurde nämlich mit Fett bestrichen, dann führte man es auf einen Hügel, hier wurde dem Erben der fettbeschmierte Schwanz in die Hand gegeben

und der Mörder trieb mit einer Peitſche das Kalb den Hügel hinab, konnte der Erbe es zurückbehalten, ſo war es ſein; wenn aber der Schwanz ſeinen Händen entglitt, verlor er ſein Recht an der Sühne und wurde von den Umſtehenden noch dazu ausgelacht. —

Heutigen Tages welcher Unterſchied! Die Muſiker aller Länder, jeden Alters und Geſchlechtes erfreuen ſich einer Lebensart, welche ebenſo angenehm wie glänzend iſt. Man kann ohne Bild behaupten, daß die modernen Nachtigallen wirk-

liche Roſengebüſche bewohnen, wenn auch nicht allein. — Sie ſind Könige — und was vieleicht noch ſchmeichelhafter iſt — große Geldmächte der Zeit geworden. — Wenn ſie das Ziel ihrer Laufbahn erreicht haben und dieſe arme Welt verlaſſen, um in den Conzerten der Seraphim aufzutreten, haben ihre Erben nicht nöthig, ihre Hinterlaſſenſchaft beim Schwanzende anzufaſſen, obgleich man auch Beiſpiele genug hat, daß reiche Erben vom Hund auf den Schwanz kommen.—

Die Künſtler unſerer Tage beſitzen aber nicht allein Reichthümer, ſondern auch Ehre. Wenn ſie reiſen, werden ſie wie Fürſten empfangen. Die Völker ſind vor Entzücken außer ſich, tragen ſie auf den Händen, und ſpannen ſich zuweilen gar vor ihren Wagen. Wer hat nicht von dem Triumphe einer Katalani gehört — und den Verzückungen, die ein Liſzt über das Publicum einer ganzen Hauptſtadt gebracht hat. Wie hat es da nicht Blumenbouquets geregnet, wie hat man ſich nicht geriſſen um Haare, abgängige Handſchuhe u. ſ. w. Wer erinnert ſich nicht, wie ihm in Ungarn ein Ehrenſäbel überreicht wurde, den er aber, wie es uns ſcheint, voll-

kommen entbehren kann, denn ſeine Finger ſind kräftig genug, um allein vierhändig zu ſpielen.

— Wir haben an und für ſich gar nichts gegen dieſe Beweiſe der Bewunderung und des Enthuſiasmus, mit denen die großen Künſtler unſerer Zeit überſchüttet werden, denn wir ſind die unterthänigſten und getreueſten Unterthanen im Königreiche des Talents — inzwiſchen können wir uns der Anführung eines einigermaßen befremdlichen Umſtandes nicht enthalten.

Die Muſikanten alter Zeit, ſo verachtet, arm und zerlumpt ſie auch waren, und keinen Ort hatten, den ſie den ihren nennen konnten, wo ſie ihr müdes Haupt hinlegen konnten, die wie der Tenor der Truppe des komiſchen Romans zufrieden ſein mußten, wenn ſie ihre trockene Brodrinde in klares Quellwaſſer zu tauchen vermochten, waren ſtets heitern Sinnes, luſtig, und beſangen Liebe, Wein und andere thörichte Dinge. Unſere heutigen Muſiker dahingegen, welche in den ſchönſten Zimmern wohnen, ſich glänzende Equipagen halten, einen vollen Geldſack haben — oder wenigſtens haben könnten, — den feinſten Tiſch führen — und die Vergnügungen des Landlebens nach Gutdünken und nicht aus Zwang genießen können, zieren ſich eine düſtre Miene an, womöglich eine etwas weltſchmerzliche. Sie umhüllen ſich mit erborgter Trauer, tragen unglückliche zerriſſene Compoſitionen vor, hämmern auf dem Forteviano und heulen auf der Geige, raſen das **dies irae** in Variazionen herunter und werden bald Youngs Nachtgedanken in ein Capriccio für die Baßgeige bringen. Woher dieſe Kontraſte? — Aus Ueberdruß, im Ueberfluß! —

Viertes Capitel.

Die Muſik-Organe des Gehirns.

Muſiker kennſt du dich ſelbſt?

Wahr ſpricht Lafontaine:

Keiner iſt zufrieden mit ſeinem Glücke,
Keiner unzufrieden mit ſeinem Geiſte.

Wenn der gute Mann heut zu Tage gelebt hätte, würde er ohne Zweifel der zweiten Zeile ſeines Verſes das Anhängſel gegeben haben — — und mit ſeiner Muſik; denn in der That, wo fände ſich jetzt irgend Jemand, der ſich nicht des Beſitzes einer beſondern muſikaliſchen Weiſe ſchmeichelte, ſich nicht anmaßte, über die Muſik friſch weg zu urtheilen und muſikaliſchen Genuß wahr zu empfinden, Muſik zu machen. Und dieſe Anmaßungen ſind um ſo dreiſter, abgeſchmackter und lächerlicher, je weniger ſie irgend einen Schein von Rechtfertigung in ſich tragen. — Die muſikaliſche Eigenliebe iſt wahrhaft blutig. Seht wie jener Hauptſänger, eine hohe Tenorpar-

thie heraus würgend, verſtohlene wüthende Blicke auf die Nabeſtehenden ſchleudert, deren Mienen nicht das raſendſte Entzücken ausdrücken. In dieſen Momenten begreift der Mann Robespierre.

Weiter! — Kommſt Du Leſer einmal mit einem Dilettanten zuſammen, der ein Inſtrument ſpielt und wirfſt ihm alle mögliche Schlechtigkeiten vor, ſei verſichert, er wird Dir eher verzeihen, als wenn du behaupteſt, er hätte ein ſchlechtes Gehör oder hielte keinen Takt: Das ſind Beleidigungen, welche der eingebildete Muſikant nie und nimmer vergißt. — Begnügt er ſich nicht in hochmüthiger Selbſtgenügſamkeit Dich aufs Herzlichſte zu verachten, wird er mit dir Händel ſuchen, dich anſchwärzen und es dir bei Gelegenheit wieder eintränken. Ohne läppiſch zu erſcheinen, läßt ſich behaupten, daß hier auf Erden die Harmonie eine Quelle der Disharmonie iſt. Wie viele brave Jungen, welche vermöge ihrer guten Eigenſchaften die Zierde der Geſellſchaft hätten werden können, leben jetzt zu deren Qual durch ihren Geſang, ihre Geigerei und ihr Klappenhornblaſen. Hätten ſie ſich nicht in den Kopf geſetzt, Sänger oder Darmreißer dicke durch zu ſein,

man würde sie suchen, achten und loben, aber, Dank ihrer Verrücktheit, sind sie die Plage der Ihrigen und der Abscheu ihrer Nachbarn. Sie treten in die Gesellschaft mit einem Liederhefte in der Tasche oder einem Instrumentenkasten unterm Arm — der ein ähnliches unangenehmes Gefühl in der Seele der Anwesenden erweckt, wie ein chirurgisches Besteck. Im Hause, das sie bewohnen, und wo sie am Morgen und Abend schreien, kiksen oder kratzen, hört man in jeder Etage Flüche von Stimmen aller Art, welche den hoffnungsvollen Musikanten zu allen Teufeln wünschen, aber wir hätten selbst Mitleid mit den Ohren des armen Teufels, wenn er alle die musikalischen Dilettanten bei sich aufnehmen müßte, welche man ihm zu jeder Stunde des Tages zuschickt.

Es kann nicht bestritten werden, daß das ganze Unglück beseitigt werden könnte, (und daß es ein solches ist, dafür rufen wir das Zeugniß aller derer auf, welche neben einer Skalasängerin, einem Fortepianospieler oder einen Klarinettenbläser wohnen) wenn die Musik nur lediglich von mit musikalischen Anlagen begabten Wesen

geübt würde. — Es liegt auf der flachen Hand, daß man ſich zu Erforſchung ſeiner Anlagen der Schädellehre bedienen kann, wodurch die Muſik-Organe des Gehirns kennen zu lernen ſind — Wir wollen zum Nutzen der Menſchheit hier darauf aufmerkſam machen. Wer aber dann noch, nachdem ihm ſein angeborenes muſikaliſches Unvermögen augenſcheinlich durch den Bau ſeines Gehirns klar nachgewieſen iſt, darauf beharrt, ein Lied zu trällern, auf dem Fortepiano herum zu pauken und auf der Geige zu rahzen, der darf nicht mehr behaupten, daß er in gutem Glauben an die Größe ſeines Genies Muſik mache. — Man weiß nun gewiß, daß er es aus Argliſt, aus hämiſchem Vergnügen thut, ſeine Mitmenſchen zu quälen, und er verdient deswegen als muthwilliger Muſikmacher aus Vorbedacht verurtheilt zu werden.

Doctor Gall behauptet mit Recht, daß in Bezug auf die Unterſuchungen des Muſik-Organs man ſich ſehr hüten muß, die wahren muſikaliſchen Genies mit den Leuten zu verwechſeln, welche nichts als eine große, durch lange Uebung gewonnene Fertigkeit auf einem Inſtrument beſitzen.

Oft hat man ihn auf gewiſſe Perſonen, vornehmlich Damen, aufmerkſam gemacht, von denen man glaubte, ſie beſäßen ein ſehr ausgebildetes Muſik-Organ, er fand aber nur bei ihnen weſentliche Anlage für die Ausführung. — Dieſe Muſikkünſtler verrathen ſich ſelbſt durch die Art und Weiſe ihres Spiels, das bei ihnen blos ein Werk ihrer Finger und nichts weniger als das ihres Geiſtes iſt. Der Ausdruck ihres Geſichts ſpricht nicht von einem ſich Hingeben, von dem ſüßem Verſunkenſein der Seele des wahren Muſikers. Bis jetzt, ſagt Gall weiter, habe ich die Muſikorgane bei allen wirklichen Muſikern ausgebildet vorgefunden; ſie ſprachen ſich in zwei beſondern Formen aus: einmal wo der äußere Stirnwinkel unmittelbar über dem Außenwinkel des Auges ſich beträchtlich gegen die Schläfen hin erweitert ſo zwar, daß die ſeitlichen Parthien des Kopfs an den Außenwinkel des Auges gränzen, wonach die ganze Hälfte der Stirnhöhe über jenem Augenwinkel eine gewölbte Form annimmt; dann wo ſich unmittelbar über dem äußern Augenwinkel eine Erhöhung zeigt, ähnlich einer Pyramide, deren Baſis überm Auge

aufſteht und deren Spitze bis auf die Mitte der Stirn reicht; daraus folgt, daß die untere Hälfte der Stirn der Muſiker eine breite, viereckige Form erhält; zuweilen erſcheinen die Stirnen der Muſiker über dem äußern Augenwinkel ſehr ausgebaucht. Der berühmte Thiermaler Tiſchbein, ohne daß er etwas von dem Gall'ſchen Organe der Muſik gewußt hätte, iſt zu demſelben Reſultate der Beobachtung gekommen; er behauptet nämlich: daß die großen Muſiker ſämmtlich „Ochſenſtirnen“ beſäßen.

Nun, lieber Leſer, der Du glaubſt, Du beſitzeſt ein Talent für Muſik (denn wir haben bereits erwähnt, daß alle Menſchen einen ſolchen Glauben hegen) unterſuche Deinen Kopf: ich wünſche von Herzen, daß Du eine Ochſenſtirn finden mögeſt, verſteht ſich ohne das ſonſtige Beiwerk.

Fünftes Capitel.

Vom Geſange im Allgemeinen.

Wir haben bereits uns dahin ausgeſprochen, daß, nach den allerwahrſcheinlichſten Annahmen, der Geſang ſo alt wie das Menſchengeſchlecht ſei, obgleich Jean Jaques Rouſſeau das Gegentheil behauptet. Inzwiſchen wird ein einziger Fall hinreichen, den Ungrund der Behauptung jenes Philoſophen nachzuweiſen. Ehe und bevor das neugeborne Kind die Augen noch aufgemacht hat, fängt es da nicht zu ſingen an? freilich nicht gerade auf die lieblichſte Weiſe; inzwiſchen darauf kommt gar Nichts an!

Zu allen Zeiten, unter allen Völkern hat der Gesang gedient, um entweder Liebe, Freude, Schmerz, Triumphe ꝛc. auszudrücken oder um — gar Nichts auszudrücken, wodurch aber genau dasjenige ausgedrückt wird, was sehr viele Menschen denken; z. B. das Valerie Valera, das la la la, das Deriadeh und alle die Jodeler haben keinen anderen Sinn als ihn ohngefähr der Staar und der Finke in ihr Gezwischer hineinlegen. Zuweilen scheint auch der Mensch den Gesang zu benutzen, um seine Gemüthsstimmung zu verbergen. So ist es z. B. nichts Seltenes, daß man einem Hasenfuß die Lust der Schlacht, — einem Dickwanst schmachtende Liebeslieder singen hört. —

Jeder Theil der civilisirten und uncivilisirten Erde besitzt seine Religions- Kriegs- und Tischgesänge. So erzählen uns Reisende, daß die Karaiben und andere menschenfressende Völkerstämme einen Tischgesang haben, den sie anstimmen, wenn sie ihre Gefangenen verspeisen und in dem sie vornehmlich die Saftigkeit eines gutgebratenen Schenkels feiern. —

Unter allen Regierungen hat man sich des

politisch-satyrischen Gesanges bedient, um die Laster und Lächerlichkeiten der Beamten und Obenanstehenden zu geißeln; in Frankreich haben sie ihren Beranger, wir in der neuern Zeit unsern Hoffmann von Fallersleben, Herwegh ꝛc. Die armen Neger in den Kolonien singen ebenfalls politische Spottverse auf ihre Peiniger. — In den Bambulass (ihren Festen am Sonntag), finden sich immer ein Dutzend schwarze Berangers oder Hoffmanns, welche über die Art, wie sie von ihrem Herrn behandelt werden, Gesänge improvisiren. Auf jeden Peitschenhieb, den der Schwarze in der Woche bekommen hat, macht er ein Epigram, das er sofort absingt; daher kommt es, daß der Negergesang niemals endigt. —

Sechstes Capitel.

Sänger und Sängerinnen.

Ehedem wühlte man in der Erde, um Gold oder Silber zu finden, gegenwärtig hat man eine viel leichtere und ſicherere Methode, um unendlich reich zu werden. — Man ſteigt nicht mehr in die Tiefe der Erde, ſondern ſucht mit ſeiner Bruſt auf der Tonleiter bis ins hohe C zu ſteigen. Das hohe C mit Bruſt iſt gegenwärtig eine wahre peruaniſche Goldgrube. Es iſt höchſt wahrſcheinlich, daß Rothſchild, wenn er noch einmal ſeine Karriere beginnen ſollte, die eines Tenoriſten ergreifen würde.

Eine einzige Verfügung der hohen Finanzverwaltung hat oft die Wirkung, daß mehr Häuſer gebaut werden, und doch die Miethen höher ſteigen, daß die Tücher billiger verkauft und doch die Kleider theurer werden. Gerade daſſelbe iſt es mit der Stimme. Seitdem die Muſikſchulen errichtet ſind und Sänger fertig machen, ſeitdem alle Welt ſingt, wird der Geſang übern

Sxahn bezahlt. Man muß 40 — 100,000 Franks bezahlen, um eine leidliche Stimme zu erhalten, ebenſoviel zuweilen für eine ausgeſungene. Wir geben dies den Leipziger Muſikſchul-Unternehmern zu bedenken und wünſchen nicht, daß dieſes Buch in die Hände von deutſchen Sängern und Sängerinnen kommen möge, welche ſich noch einige angeborene Beſcheidenheit bewahrt haben, denn ſonſt könnten ſie auf den Einfall kommen, nach Paris durchzugehen, wo durch Herrn Schumann die deutſche Kunſt ſo glücklich eingeführt wurde. — Damit unſere deutſchen männlichen und weiblichen Nachtigallen nicht in franzöſiſche Roſengärten entfliehen, ſcheint das neulich bei einem großen Tenorſänger angewandte Mittel ſehr zu empfehlen zu ſein, nämlich die Nachtigallen in Wechſelarreſt zu halten. Schulden? — die finden ſich!

Wir haben bereits von dem Ruhm und den Triumphen geſprochen, die ſich mit dem goldenen Regen vereinigen, der auf den großen Sänger herabträufelt, überall, wo er ſeine entzückende Kehle ertönen läßt. — Die ganze Welt iſt ſein Vaterland und, mehr noch, ſeine Kaſſe.

Daher iſt es keineswegs auffallend, daß eine ſolche Stellung beneidet und erſehnt wird, und daß eine große Anzahl von Liebhaber der Töne ſich dieſen guten Ton zu eigen zu machen ſucht. — Seitdem die Direktoren die Sänger und Sängerinnen auf allen Gaſſen ſuchen, hat ſich die Liebhaberei in die Werkſtätten und Kuhſtälle eingeniſtet. — Eine Menge Herumlungerer aller Art, Brünetten, Blondinen und Griſetten, zwitſchern und trällern unermüdlich in die Luft, um irgend einen Direktor zu fangen, der ihre Noten in Gold honorirt.

Die Lage einer Stimme, die ein Dirketor so unvermuthet aufgefunden hat, und die nun für die Bühne zurecht gerichtet werden soll, ist in der That eine der verführerischesten.

Der glückliche Besitzer dieses Brustschatzes wird zuförderst von Lehrmeistern aller Art umringt; man läßt ihm ein bischen fränzösisch, italienisch oder deutsch lernen, aber sehr viel Reiten und Fechten. Man schickt ihn alle Abende ins Schauspiel und in die feinen modischen Gesellschaften, zuweilen auch in die Thees von großen dramatischen Sängerinnen, Vorlesungen **à la Tieck**, bis der Bär etwas geleckt ist, und einige Manieren, wie man sie auf der Bühne und in der großen Welt gebraucht, angenommen hat. — Man gestattet ihm 1200 Franks für den Monat Wartegeld (faktisch in Frankreich, in Deutschland etwas weniger), und gelingt sein erstes Auftreten, erhält er ein Engagement von 100,000 Frks. — Das ist ein Preis für einen guten Tenor, wie bei dem Bäcker die Semmel.

Von jeher ist die Menge neugierig gewesen, das häusliche Leben großer Künstler kennen zu lernen. Sie gefällt sich, bei ihnen eine ganz be-

ſondere Exiſtenz vorauszuſetzen, die voll von Sonderbarkeiten, ſich von der gewöhnlichen bürgerlichen Lebensart durchaus unterſcheidet; man iſt ſogar ſo weit gegangen, zu glauben, daß ſie ganz andere Speiſen zu ſich nehmen wie unſeres Gleichen. — Ein noch weit verbreitetes Vorurtheil ſtellt ſich ein wechſelwirkendes Verhältniß, ein geheimnißvolles Band zwiſchen der Art der Ernährung und dem Genie vor.

Hat nicht ein mediziniſcher Naturforſcher unſerer Zeit allen Ernſtes noch behauptet, daß, ſei Napoleon ein großer Mann geweſen, dies lediglich dem beinahe ausſchließlichen Genuſſe ſaftigen Schwarzfleiſches zugeſchrieben werden müſſe; demnach wäre der Sieg bei Marengo durch eine Keule, der bei Auſterlitz durch einen Schlägel, der bei Wagram durch einen Stoß gewonnen, die Schlachten bei Leipzig und Waterloo aber durch Gehacktes verloren worden. Mit einem Worte, aus jener Theorie ginge hervor, daß in den Thaten Napoleons weniger Genie als Schöps ſtecke.

Mögen nun dieſe tiefen naturwiſſenſchaftlichen Forſchungen in der Wahrheit begründet

ſein oder nicht, können wir doch verſichern, daß Madam Schröder Devrient, Herr Tichatſchek, Rubini, Tamburini ꝛc. gerade ſo wie alle übrigen Menſchen leben; vielleicht beſſer, — dagegen wollen wir nicht ſtreiten. Sie gehen aus, ſpatzieren, ohne, wie man hier und da glaubt, ſtets in Pelze eingepackt zu ſein,

ohne einen Barometer auf dem Hute zu tragen, um ſich zu überzeugen, daß das Wetter ihren koſtbaren Stimmorgan nicht ſchade; auch eſſen ſie keine Mehlwürmer, trinken aber deſto mehr Champagner. — Der heutige Künſtler iſt im

Durchschnitt ein guter Gatte, ein guter Bürger und selbst ein guter Kommunalgardist. — Die ersten Sängerinnen sind sogar verbürgert, denn obgleich sie die Hand eines Grafen anzunehmen nicht verschmähen, so heirathen sie doch auch im Nothfall einen Flötisten oder Kontrabassisten aus dem Orchester, leben glücklich und haben nicht viele Kinder.

Die weiblichen und männlichen Choristen gleichen dem Spargel, der nur im Bündel Werth hat; den Choristen muß man niemals im Einzelnen bemerken, und hauptsächlich niemals einzeln hören. — In Deutschland, so behauptet unser französischer Verfasser, sind alle Choristen ganz vorzügliche Musiker; die ersten Sänger gingen meistentheils aus dem Chor hervor; das würde sehr schmeichelhaft für Deutschland sein, wenn es nur wahrer wäre. In Frankreich, mit geringer Ausnahme, singen die Choristen blos zufolge der Systems der Eintrichterung, der Chordirigent ist genöthigt ihnen alle Noten vorzustreichen; und doch haben die Choristen ihr Repertoir wie die Solosänger, welches aus den Chören der gangbaren Opern be-

ſteht. Ein guter Choriſt muß zum Mindeſten ſechszig bis achtzig Opern inne haben. Welche Gedächtniſſe und wie viele Geigenſtriche ſind dazu nöthig.—

Freilich iſt es wahr, daß, wenn ſie die Memorie verläßt, die Choriſten blos den Mund aufmachen und thun, als wenn ſie ſängen. Auch muß bemerkt werden, daß die Choriſten ihren eigenen Souſleur haben; der Chordirigent übt dieſes Amt aus und ſteht mit der Partitur hinter dem Chor in der Kouliſſe, wo er den Takt ſchlägt und angibt, wenn die Chöre einfallen ſollen. Er zieht, ſo zu ſagen, die Regiſter der weiblichen und männlichen Chöre. Ein Choriſt, der für ſich allein ſingt, bringt ebenſo wenig einen Effekt hervor, als ein einzelner Soldat. Daher auch die Kühnheit des Choriſten, der ſich herausnimmt, ein Solo von drei bis vier Noten zu ſingen, mit einer allgemeinen Heiterkeit begrüßt wird.

Sobald ſie auftreten, ordnen ſich die Choriſten immer in Haufen oder in Reihen, wie die Soldaten, die von dem Unteroffizier kommandirt werden: Links, Rechts, Richt't Euch! Die Choriſten ſind ſehr beſcheiden mit ihren Geſten, und, wenn es auch die Handlung mit ſich bringt und

verlangt, daß ſie ihr angemeſſen agiren: ſo beſchränken ſich ihre Bewegungen doch meiſtentheils auf das Erheben des rechten oder linken Armes, als wenn er von Dräthen gezogen würde. — Auf den kleinern Theatern in Deutſchland, wo das Perſonal des rezitirenden Schau- und Luſtſpiels mitſingt — da den Deutſchen ſo ziemlich allen der Geſang angeboren iſt — iſt die Handlung des Chors oftmals zu lebendig. Uebrigens nimmt der Chor in deutſchen Opern eine wichtigere Stelle, als in den italieniſchen und ſelbſt in den franzöſiſchen Opern ein. — Die Garderobe des Chors wird von der Direktion gehalten; ſie liefert den Choriſten ſogar eine wäſſerige Auflöſung von geſtoßenem Ziegelſtein unter dem Namen Schminke.

Die franzöſiſchen Choriſten erhalten eine monatliche Gage von 60 bis 80 Frks., mit der ſie nicht viele Sprünge machen können, daher ſingen viele von ihnen, um noch Etwas extra zu verdienen, nachdem ſie in der Woche die Teufelschöre in Robert dem Teufel geſungen, dem Herrn Lobgeſänge in irgend einer Kirche. Andere greifen zu einer Handarbeit und wiſſen

die Prieſterſchaft der Tonkunſt, recht gut mit Hoſen- und Schuhflicken in Harmonie zu bringen.

Indeſſen muß man ihnen Gerechtigkeit widerfahren laſſen; ſie ſind im Ganzen recht fleißige, ordentliche Leute, vielleicht mit Ausnahme einiger dicker Baſſiſten, die zuweilen ein Glas über den Durſt trinken mögen.

Die Choriſtinnen muß man in zwei Klaſſen theilen, wirklich ſingende und Choriſtinnen dem Namen nach. — Die wirklich ſingenden beſtehen in der Oper in ungefähr 15 bis 20 ehrenwerthen Matronen im Alter von ohngefähr 35 bis 50 Jahren, welche obenan ſtehen und die

eigentlichen Chorführer ſind. Sie ſind angewieſen, das Armeekorps oder vielmehr deſſen Geiſt oder Ton aufrecht zu erhalten und ſingen wie ſich's gehört; aber die hübſchen Lärvchen, die ſich in den koketten Koſtümen von Schweizerinnen, Italienerinnen und Spanierinnen zeigen, ſind blos zum Augenblendwerk da. Es iſt nicht zu viel geſagt, wenn man dieſen lieblichen Statiſtinnen die Fähigkeit abſpricht, einen Ton zu ſingen. Sie ſind, ſo zu ſagen, als Freiwillige eingeſchrieben und müſſen ſich ſelbſt beköſtigen und montiren; ſie wiſſen ſich inzwiſchen zu helfen, denn, obgleich ſie blos vierzig Franken monatliche Gage haben, bewohnen ſie doch zuweilen ein Logis für 4000 Frks., halten Equipage, Bedienten und — Was weiß ich! Maſchallah!

Siebentes Capitel.

Gesellschaftssänger.

Man ist in Frankreich darüber einverstanden, daß Paris die musikalischeste Stadt in der ganzen Welt ist. Abgesehen von den wirklichen Fortschritten, welche wir in Abrede zu stellen weit entfernt sind, läßt sich doch nicht leugnen, daß in jener großen Stadt mehr Musikmanie als Musikgeschmack herrscht. Können wir nicht etwas Aehnliches von einer großen Menge Städte in unserem musikalischen Deutschland behaupten? — Ein Journal (**la France musicale**) schrieb neulich, worin besteht die Musik in Paris anders als im Ableiern von Kontratänzen in allen Wohnungen der Stadt vom Keller bis zur Dachkammer. Kontratanzmusik (für Deutschland würden wir Walzer nach Strauß, Lanner ꝛc. sagen) sind die Schaugerichte der Familienfeste, —

dazu wird ein gut Theil Liedermakaroni herumgegeben, italieniſche Rouladen und farcirte Variazionen nach Bellini und Donizetti. — In Frankreich haben ſich junge feine Lorgnettenträger des Muſikmachens in der Geſellſchaft bemächtigt, in Deutſchland ſind es vornämlich junge Kandidaten mit Brillen und ſchwarzen Fraks, welche die Hausmuſik beſorgen.

Entſetzliche Ohrenmarter, wenn jene jungen, bleichwangigen, bebrillten Herren, welche kaum im Stande ſind, eine einfache Etüde von Kramer rein zu ſpielen, die ſchwierigſten Kapricios von Chopin und Henſelt herunter hämmern und ſich zum Ueberfluß applaudiren laſſen, während man ihnen lieber Ohrfeigen geben möchte, damit ſie wüßten, wie's thut, wenn Einem die Ohren ſchmerzen. Aber es gibt Menſchen, die eine merkwürdige Natur haben, Damen von dem feinſten Ton unterſcheiden keinen Mißton — die jungen Herren ſind entzückt über das Gequiecke dilettantirender Sängerinnen, über welches Entzücken wieder die Mütter jener Nachtigallinnen und Nachtigalletten entzückt ſind, vorausgeſetzt nämlich, daß die entzückten Herren heirathsluſtig

ſind. Die Muſik iſt leider an vielen Orten eine Sache der Mode, der Anmaßung, der Eitelkeit und der Berechnung geworden. Die feinen Fräulein lernen ſingen und Klavierſpielen, weil angenommen wird, es gehöre zur feinen Erziehung — oder, um damit in Geſellſchaften zu glänzen — vielleicht, wer weiß, dadurch vortheilhaft unter die Haube zu kommen. Man hat es erlebt, daß Könige ebenſo gut Tänzerinnen, als Schäferinnen geheirathet haben — ein Beweis davon iſt der gute König Dagobert (ſo berühmt wegen ſeiner umgekehrten Hoſen) welcher für eine junge Koſtgängerin im Konvent zu Rouilly Namens Nantilde, welche er ſingen gehört hatte, ſo ſehr in Liebe entbrannte, daß er die Königin, ſeine Gemahlin, verſtieß, um freie Hand zu haben, der Sängerin ſeine Hand und ſeine Krone anzubieten: da er ſie eben ſo würdig erachtete, den Thron von Frankreich zu beſteigen, als ſie würdig die Tonleiter bis ins dreimal geſtrichene f oder g erſtiegen hatte. Das iſt inzwiſchen noch nicht Alles. Die Muſik hat den Vortheil, den altteſtamentariſchen Satz »und er ſoll Dein Herr ſein« unwirkſam zu

machen, und eine vollkommene Unabhängigkeit, um nicht zu ſagen Emanzipazion, einer Virtuoſin von ihrem Gemahl herzuſtellen.

Madame ſpielt und ſingt, iſt eine Entgegnung auf alle hausherrlichen Zumuthungen und Anmaßungen. — Die Hauptmacht iſt da nicht auf Seiten des Barts, ſondern auf Seite der Kavatine. Wer ſpricht noch von den Sorgen des Hausweſens, der Kindererziehung, der Wäſche ꝛc.! — denn: — Madame ſingt

und spielt. — Es gibt kein Mittel mehr, die Nothwendigkeit der theuern und brillanten Toilette für die Konzertabende zu bestreiten, denn: Madame singt und spielt. Der Herr Gemahl hat kein Recht mehr wild zu werden, wenn er im Nebenzimmer mit dem nöthigen, leidenschaftlichen Ausdruck durch eine weibliche und junge männliche Stimme Duette singen hört, in denen Phrasen vorkommen, wie folgende: Dein ist mein Herz! Mein Leben Dein! (Beide): Wir lieben — lieben — lieben uns mit unbelauschter Innigkeit ꝛc., denn: Madame spielt und singt. — Mit einem Worte, alle eheherrliche Einmischung ist an sich unthunlich, denn jede Aufregung würde die reizbaren Nerven der bewunderten Sängerin so in Bewegung bringen, daß ihre Stimme belegt würde; es wäre schrecklich, wenn sie nicht in der Soiree bei Herrn „So und so" nach dem Thee singen und die Huldigungen der Musik Liebhaber und der jungen Herren in gelben Glacehandschuhen annehmen könnte. Madame singt und spielt! Ach lieben Freunde folgt meinem Rathe und heirathet keine weibliche Nachtigall.

Die Singe-Eitelkeit ist in Paris sogar bis ins Volk gedrungen — die Schenke will eben so gut ihre Sänger haben, als der Salon. Man singt Opernarien auf dem Gemüse- und Fischmarkt — Wasserjungen üben sich in Koloraturen, es fehlt nur noch, daß die Schornsteinfegerjungen oben aus der Oesse »Hoch vom Olymp herab« singen.

Wenigstens, jedoch mit Ausnahme einiger Provinzialstädte, wo man alte hausbackene Lieder bei Festessen singt, ist Paris gegenwärtig durch die Mode verschont, Lieder und Singerei bei Tische zu hören. Wir in Deutschland können nicht von gleichem Glücke sagen, denn bei unseren Festessen werden wir so mit Tafelliedern überstopft, daß wir selten einen warmen Fisch und ein saftiges Stück Braten mehr zu essen bekommen, statt dessen aber mit einem unharmonischen, heiseren Gesinge beköstigt werden, bei dessen Anhören Einem nothwendig aller Appetit vergehen muß, namentlich wenn 5 oder 6 Orchester-Leute mit Klarinette und Geige, Melodie und Takt zu halten sich bemühen, weil die singende Gesellschaft immer um einen halben oder ganzen

Takt nachhinkt oder ſingt. Unſren Geſangvereinen, Liedertafeln, Singquartetts wollen wir nichts Böſes nachſagen, denn dieſe Beſtrebungen geben ja grade darauf hinaus, der unmuſikaliſchen regelloſen Singerei entgegen zu wirken, den Sinn, Geſchmack für tüchtige Muſik zu wecken und Muſik-Kenntniß zu befördern; die Eitelkeit, Solo zu ſingen, geht hier unter in Gebundenheit der einzelnen Stimme zur Erzielung der Geſammtwirkung im vierſtimmigen Chor. — Die Bemühungen durch eine halbwegs leidliche Singfertigkeit Eindruck zu machen, erſcheinen gegen den vollen Chorgeſang als kleinlich. Wenn aber, wie das ſo häufig geſchieht, Anmaßung ſich mit dem Unvermögen verbindet, iſt es allerdings nicht zum Aushalten.

Für manche Soloſänger, welche die Gewohnheit haben, den Mund zu weit aufzumachen, die Stimme zu drücken, oder ſich zu überſchreien, ohne daß ſie es vielleicht ſelbſt wiſſen und wollen, wäre die Wiedereinführung eines alten römiſchen Gebrauchs von Werth, der darin beſtand, daß ein eigends Angeſtellter, der Phonascus hieß, den Sängern oder Rednern gewiſſe Zeichen gab, wenn ſie ſich überſchrieen und der Ton unangenehm wurde. — Unſer franzöſiſcher Verfaſſer

trägt darauf an, daß in den Opern, in den Konzerten und in der Deputirtenkammer ſolche Phonaſken angeſtellt werden möchten, wodurch man ſich des Danks der Mitwelt verſichert halten könnte. — Unſre Redner in Deutſchland bedürfen allerdings auch Phonaſken, aber nicht um ihnen einen Wink zu geben, den Mund zuzumachen, ſondern ihn zu rechter Zeit aufzuthun, ohne jedoch damit ſagen zu wollen, daß ſie Maulaffen feil halten ſollen! Manchen Tänzer und manchen Couliſſenhelden kennen wir zwar auch in Deutſchland, welche allerdings nöthig hätten, ihre Stimmen phonaſkiſch zu dämpfen, aber wir wollen ihren Zorn nicht auf uns laden, indem wir ſie näher bezeichnen — denn die Künſtleremphindlichkeit iſt nicht geringer in Deutſchland, als in Frankreich.

Es gibt in Frankreich eine Art Romanzen- oder Liederſänger, welche ein Geſchäft daraus machen, in Geſellſchaften, Konzerten und Provinzialſtädten zu ſingen, zuweilen im Koſtüm, um den Eindruck zu verſtärken.

In Deutſchland würden ſich ſolche Minſtrels nicht lange halten können, denn hier fehlt es auch der kleinſten Stadt nicht an tüchtigen, durchgebildeten Tänzern, und in größern Städten ſind ſie hundertweiſe zu finden. Dahingegen haben wir wieder unſere Noth mit den Tyrolern, aus Steyermark, Wien, dem Zillerthal oder Hamburg, welche uns von der Alm und dem Madli vorjodeln, daß, bei all unſerer Neigung für Naturgeſang, wir doch zuweilen etwas überſättigt werden.

Achtes Capitel.

Die Inſtrumentaliſten.

Das Theaterorcheſter.

Um als ein Orcheſter-Mitglied in die pariſer Haupttheater und ebenſo in die Kapellen der Hauptmuſikſtädte Deutſchlands aufgenommen zu werden, muß man in Paris das Conſervatoire, in Deutſchland die Schule durchgemacht haben. Zehn Jahre, jeden Tag 12 Stunden, muß man opfern, um auf ſeinem Inſtrumente ſich zu üben, damit man daſſelbe vollkommen in ſeine Gewalt bekomme und bereits darauf eine gewiſſe Virtuoſität beſitze. Trotz dieſer Mühen ſind dieſe Muſiker ſehr ſchlecht bezahlt; das Minimum des Gehalts iſt 600 Fr., das Maximum 1500 —

2000 Fr. Dennoch ist ein Pult im Orchester in der großen Oper, man kann sagen ebenfalls in Wien, Berlin, Dresden ꝛc., ein festes Piedestal, und die beiden Lampen zur Seite verbreiten ein morgenröthliches Licht um die Schläfe des Warmsitzenden. Man sucht ihn vorzugsweise als Musiklehrer, und läßt er sich seine Stunden sehr theuer bezahlen. Der Orchesterdirigent selbst, obwol sein Amt eine besondere Geschicklichkeit und außergewöhnliche, musikalische Kenntnisse erheischt, wird in der Regel schlechter bezahlt, als ein mittelmäßiger Sänger. Es ist eine noch wenig bekannte und auf den ersten Anblick befremdende Thatsache, daß die am Theuersten bezahlten Orchestermitglieder Diejenigen sind, welche die Pauken und die große Trommel schlagen — Man glaubt gewöhnlich: es sei leicht, taktmäßig auf dem Eselsfell zu trommeln? Im Gegentheil, ein langgedienter Musiker ist allein im Stande, dies mit der nöthigen Genauigkeit zu thun. — Es ist nicht schwer zu begreifen, daß die Pauke und große Trommel eine große Sicherheit verlangen. Dazu kommt, daß der talentvolle Musiker, der sich dazu hergibt, diese wenig brillanten Instru-

mente zu ſpielen, natürlich ſehr beſcheiden ſein muß; und die Beſcheidenheit unter den Künſtlern wird theuer bezahlt, weil ſie ſo ſelten iſt.

Der Ruf, daß die Herren Muſiker gern trinken und flott leben, ſchreibt ſich von ſehr lange her denn ſchon die alten Römer hatten ein Sprichwort „**musice vivere**“, was ſo viel bedeutet, als ein vergnügtes Leben führen. Wer kennte nicht das Motto „**cantores amant humores!**“ Inzwiſchen heutigen Tages, man muß es den Muſikern zum Ruhme nachſagen, iſt dies anders geworden, wenn auch hier und da noch eine kleine Ausnahme, beſonders bei den Blasinſtrumenten, deren Spielen bekanntlich durſtig macht, vorkommt.

Man hat bemerkt, daß die Wahl eines Inſtruments auf den Charakter des Mannes hindeutet. So geſchieht es ſehr ſelten, daß ein Fagottiſt viel von ſich reden macht, während der Klarinettiſt zur Schwärmerei geneigt iſt. Der Bratſchiſt iſt ſtets friedfertigen Sinnes und ein Freund der beſtehenden Ordnung, während man dem Kontrebaſſiſt ſelten Moralität und Ernſthaftigkeit abſprechen wird. — Der Trompeter trägt jederzeit einen Schnurrbart, und beſitzt einen

etwas kupferigen Teint, so daß man über seine Aufrichtigkeit sich nicht ganz ins Klare zu setzen vermag. Der Pickelflötist hat ein muntres Wesen, geeignet, sich bemerklich zu machen. Die Hornisten und Posaunisten tragen den Hut auf eine etwas verwogene Weise, und haben meistentheils so zu sagen, eine schlachtwitternde Nase.

In den größeren wie kleineren Städten Deutschlands besteht dem Wesen nach das zünftige Institut der Stadtpfeiferei, obgleich sich die Direktoren nicht mehr Stadtpfeifer nennen; sie spielen auf bei traurigen und freudigen Gelegenheiten, bei Tanz und Grabgeleit, beim Komödien-, Puppen-, wie beim Soldatenspiel, im Theater, wie in der Kirche, blasen vom Thurm und in Konzerten und gehen zu Neujahr gratuliren. — Häufig, und besonders in den kleineren Städten treiben die Mitglieder der Stadtmusik noch ein Nebengeschäft, ja, sie sind eigentlich von Haus aus Gewerbtreibende, welche das Entgelt für ihre musikalischen Aufwartungen nur als Zuschuß zu ihren Einkünften betrachten. Sie machen, jeder Einzelne, keine Ansprüche auf Virtuosität, und zählen nur im

Chor. — In den Dörfern und sehr kleinen Orten, die fast nirgends ganz ohne Musik sind, steht ihre Geschicklichkeit noch eine gute Anzahl Grade tiefer, da aber ihre Leistung ausschließlich in Tanzmusik besteht, so ist das ländliche, tanzlustige Publikum schon zufrieden, wenn nur Takt gehalten wird, und läßt sich von noch so sehr verstimmten Instrumenten keineswegs mit verstimmen.

Militairmusik.

Man hat den Nutzen der Militairmusik bestritten, wenigstens für Frankreich, wo der Soldat im Durchschnitt wenig Sinn für die Harmonie hat. Anders ist dies aber in anderen Ländern. Dies belegt unser französischer Verfasser damit, indem er behauptet: die Oesterreicher hielten sich in Italien nur durch ihre treffliche Regimentsmusik und nicht durch ihre Militairmacht und feine Politik; die musikliebende Lombardei und die venezianischen Staaten ließen sich die österreichische Herrschaft nur darum gefallen, weil

ſie von Beethovenſchen Symphonien und Straus-ſiſchen Walzern unterſtützt würden. Wenn etwa Empörungen ſtattfinden ſollten, würden die deutſchen Heerführer nicht die Batterien, ſondern die ungariſchen Klarinetten und tyroler Hörner ſpielen laſſen, worauf die alsbald entwaffneten Inſurgenten **bravo il clarinetto! bravo il corno** rufen und zu ihrer Polenta, ihrer Makaroni und ihrer mailändiſchen Ravioli zurückkehren würden.

Die franzöſiſchen Militairmuſiker, und ſo auch im Weſentlichen die deutſchen Hautboiſten, zerfallen in gelernte, beſoldete Muſiker, welche nicht durch ihren Arm, ſondern durch ihren Wind dem Vaterlande dienen, und in Militairpflichtige, denen man ein Mundſtück ſtatt eines Feldſtücks, ein Klappenhorn ſtatt eines Pulverhorns in die Hand gibt und ihnen die Marſch- und Walzertempos ſtatt des Exerziziums in 12 Tempos beibringt. Die zwölf Legionen der Nationalgarde in Paris beſitzen jede ihre Muſikbande. Auf den erſten Augenblick begreift man nicht, wozu dieſe Muſik eigentlich nütze iſt, denn die Nationalgarde, dieſe treffliche Inſtitution,

Freundin der beſtehenden Ordnung, ſcheint unter der Einwirkung ihrer Muſik ſich anarchiſchen Richtungen zuzuwenden, denn es herrſcht in allen Gliedern eine ſolche Verwirrung von rechten und linken Beinen, daß man in der That erſtaunen muß, wie es immer noch gelingt, daß Jeder die Seinigen beim Halt wieder herausfindet. —

So etwas Aehnliches ſcheint auch bei unſeren deutſchen Bürgergarden, welche Namen ſie auch führen mögen, vorzukommen.

Die Muſikbanden außer den Barrieren von Paris.

Dieſe ſind zuſammengeſetzt aus verkannten Oboen, von der Ungerechtigkeit der Menſchen, verfolgten Geigen und verkiksten Klarinetten. Dieſe unglücklichen Inſtrumente haben alle eine ungemeine Neigung, ihre Leiden in ſchlechten Wein (in Deutſchland würden wir Schnaps ſagen), zu erſäufen. Wenn ſie Nachts heimkehren, nachdem ſie ſechs lange Glockenſtunden aufgeſpielt haben, bemerkt man ohne viele Mühe,

daß ſie von ganz etwas Anderem berauſcht ſind,
als von Tönen.

Neuntes Capitel.

Instrumentaldilettanten.

Wir haben uns bereits über die Leiden ausgesprochen, welche durch die unzählbaren Instrumentaldilettanten über eine ganze Nachbarschaft verbreitet werden. In diesem Bezuge ist Paris (geht in Euch deutsche Städte!) ein weiter babylonischer Thurm geworden, in welchem eine vollständige Verwirrung der Sprachen des Kupfers, des Messings, der Saiten ꝛc. herrscht. Es ist nichts Seltenes, daß ein unglücklicher Miethsmann Mittags von einer Oboe, Abends von einer Posaune, rechts von einer Flöte und links von einer Geige gemartert wird. — Wer ist im Stande, dies auf die Dauer auszuhalten!

Zu diesem Schrecken kommt noch das Entsetzlichste, nämlich: die Ventiltrompete oder das Klappenhorn, welche nach allen Gegenden der Windrose blasen. O! über diese heiseren, grauen-

vollen Instrumente, die, von einer seltenen Fruchtbarkeit, sich immer noch vermehren! Und man erstaunt noch über die stete Zunahme der Selbstmorde? —

Was bleibt über die Pianos noch zu sagen übrig, welche in alle Stockwerke von der Hausmannsstube an bis in die Kammer des Dienstmädchens eingedrungen sind? — Doch fehlt noch zu allen diesen musikalischen Erbrechungen das Katzenmusikscheusal: das Signalhorn. — Man erzählt sich, daß während der hundert Tage die bonapartistischen Verschwörer sich von einem Ende zum andern von Paris durch die zwei Töne h und f auf dem Signalhorn verständigten, welche in der italienischen Skala si fa (So geht's) genannt werden. Gegenwärtig aber verschwört sich jenes entsetzliche Instrument nicht mehr gegen royalistische Trommelfelle, sondern gegen das Trommelfell der Ohren. Hier zu Lande werden unsere Ohren nur zuweilen durch Kavallerie- oder Schützen-Blechmusik in Kontribution gesetzt, wofür wir noch dazu Eintrittsgeld bezahlen müssen, aber unsere fein musikalischen Damen finden die Harmonie doch schön,

zumal wenn ſie von recht glänzenden Küraſſir- und Gardelieutenants umringt ſind.

Die Einwohner von Paris ſollen jetzt in Bezug auf Harmonie oder lieber Kakophonie wohnungswegen ſehr ſchlimm daran ſein, ſo daß es von einem Hausbeſitzer keine üble Spekulation ſein würde, wenn er ein Plakat mit großen Buchſtaben an ſein Haus kleben ließ, des Inhalts: **„Logis zu vermiethen ohne Muſik.“** Man würde ſich um ſolche Wohnungen reißen. —

Früher waren in Paris Liebhaberkonzerte Mode, wie sie zum Theil noch in Deutschland in mannichfacher Form bestehen, und allerdings bei ihren Produkzionen manche Dissonanz unaufgelöst lassen. Gegenwärtig aber ist das Solospiel Pariser Mode. Man hat dazu seinen guten Grund in eben der Schwierigkeit gefunden, gesellschaftliche Dissonanzen leicht aufzulösen.

Die Provinz hält inzwischen noch an ihren Terzetten, Quartetten, Symphonien! Und was für Symphonien! Jede Landstadt besitzt auch die Elemente zu einem Orchester, welche bei allen Feierlichkeiten und Festlichkeiten aufspielen, ähnlich wie in Deutschland die Stadtpfeifer, deren Neugestaltung wir bereits erwähnt. Es gibt unter diesen Musikanten unter andern immer einen alten Hornist, welcher, grade wie mancher Hochgestellte, dem es zur anderen Natur geworden ist, für Sereniſſimus ins große Horn zu stoßen, unter allen möglichen Regierungen falsch geblasen hat.

Nicht zu vergessen ist die neue Mode der Kinder-Virtuosen, auch Wunderkinder genannt. — Kaum ist das Kind aus dem Ei gekrochen, setzt man es neben ein Fortepiano, eine Geige, ein

Violonſchell oder läßt es mit einer Klarinette ſpielen. Die alberne Eitelkeit der Eltern hat blos den Gegenſtand gewechſelt. Früher war Vater und Mutter ſtolz, wenn ſie verſichern konnten: »Fritzchen hatte den erſten Zahn und lief mit ſechs Monaten.« — Heut zu Tage ſchlägt dies nicht mehr durch, jetzt müſſen Papa und Mamma zu ſagen im Stande ſein: unſer Amadäus oder Carl Maria ſpielt mit drei und ein halb Jahren ein Konzert auf der Geige, unſere Malibranide oder Paſtane mit dreißig Monaten Variazionen auf dem Piano. — Woher kommt es, daß wir überführt ſind von Paganinis mit Fallhüten und Lißt's im Käppchen? — Ach! laſſet nicht die Kindlein zu Euch kommen, ſondern wehret es ihnen, wenn ſie mit Noten klappern und mit der Geige oder dem Piano ſpielen. — Trauriges Spiel!

Man erzählt ſogar, daß einige hornverbrannte Väter ihren Schreihälſen eine Spieluhr an die Ohren halten, um ſie von der Windel weg gleich harmoniſches Geſchrei zu lehren.

Ein einziges Inſtrument zu ſpielen iſt ſehr gewöhnlich! Wer ſich unter dem Haufen etwas bemerklich machen will, muß zum Mindeſten ein halbes Dutzend ſpielen können. In Rußland iſt man dahingegen viel beſcheidener und hat dort viel weniger muſikaliſche Anmaßung. — Die bekannten ruſſiſchen Hörner haben jedes nur einen einzigen Ton, und für jeden Ton hat man einen beſondern Bläſer. Der hochnordiſche Muſiker widmet ſich ſein ganzes Leben lang dieſem einen

Ton, und, wenn er bei Gelegenheit irgend wo in Gesellschaft diesen Ton hören läßt, sind Alle, — wie Bilboquet diese Thatsache bemerkt haben will — welche just diesen Ton lieben, davon entzückt. In Rußland einen Musiker zu bezeichnen sagt man, der ist das einmal gestrichene h, der das Kontra F. Das reicht aus, eine Stellung in der bürgerlichen Gesellschaft zu geben. Glückliches Land!

Bei uns zu Lande muß der harmonische Konsum unaufhörlich zunehmen, denn die unzähligen Instrumente, welche man in früheren Zeiten kannte, reichen nicht mehr aus; man strengt sich daher an, alle Tage neue zu erfinden. — Wir wollen nur auf einige aufmerksam machen, welche in den letzten zwanzig Jahren erfunden sind: das Melodion, Appollion, Appollonikon, Melophon, Aerophon, Polyplektron, Harmonikon, Harmoniphon, Harmonichord, Harmonika und Physharmonika — das Akkordeon, das Horn mit dem Piston und das Orchestron.

Zehntes Capitel.

Von den Komponiſten.

Voltaire fragte einſt mit Erſtaunen den berühmten Komponiſten Gretry: „Sie ſind Muſiker und haben Geiſt?“ Voltaire's Frage war eine Grobheit, denn die muſikaliſche Kompoſizion verlangt ungemein viel Geiſt und mehr noch eine außergewöhnliche Feinheit des Gefühls, wie vielſeitige Kenntniſſe. Zu allen Zeiten haben die Komponiſten auch für ſehr geiſtreiche Menſchen gegolten; Roſſini unter andern war fähig, den Dialog zu ſeinem Barbier von Sevilla zu ſchreiben. Der vorzüglichſte Text, der vor Kurzem in Dresden mit ſo vielem Beifall aufgenommenen Oper Richard Wagener's „Cola Rienzi“ iſt vom Komponiſten ſelbſt verfaßt.

Sonderbarkeiten älterer und neuerer Komponiſten.

Wir haben aus verſchiedenen Werken über Muſik nachſtehende Einzelheiten gezogen, die uns das Intereſſe unſerer Leſer zu verdienen ſcheinen.

Gluck, um ſeine Einbildungskraft aufzuregen und ſich durch ſie nach Tauris, Sparta oder in die Unterwelt zu verſetzen, fand nichts Geeigneteres, als mitten auf einer Wieſe ſeinen Sitz aufzuſchlagen. Dort in freier Luft, der Sonnenhitze ausgeſetzt, vor ſich ſein Piano und neben ſich einige Flaſchen Champagner, komponirte er ſeine beiden Iphigenien, Orpheus und die Liebſchaften von Paris.

Sarti hingegen bedurfte eines großen leeren Zimmers, matt erhellt durch eine einzige Deckenlampe. Seine muſikaliſchen Ideen kamen ihm nur in tiefer nächtlicher Stille. So ſchuf er **Medonte** und das ſchöne Lied: **la dolce campagna.**

Salieri lief, um ſich zu begeiſtern, durch die lebhafteſten Gaſſen, aß Bonbons aus der Taſche und hatte ſtets ſein Taſchenbuch bei ſich,

um die aufſteigenden, glücklichen Ideen auf der Stelle niederzuſchreiben.

Cimarosa hatte, während er komponirte, es gerne laut um ſich. Umringt von luſtigen Freunden ſchrieb er ſeine Oper **il matrimonio secreto.**

Paeſiello liebte das Bett; zwiſchen Matratzen entſtand die **Molinara.**

Zingarelli mußte vorher klaſſiſches Latein leſen, um dann während 4 Stunden einen ganzen Akt ſeines Pyrrhus oder ſeiner Romeo und Julie hinzuwerfen.

Anfoſſi, ein ſehr jung geſtorbener, neapolitaniſcher Tonſetzer, welcher zu den ſchönſten Hoffnungen berechtigte, konnte keine Note ſchreiben, wenn er ſich nicht von gebratenen Kapaunen, dampfenden Bratwürſten und geräucherten Schinken umgeben ſah.

Der berühmte Haydn, um ſich in die rechte Stimmung zu bringen, ließ ſich friſiren und fein ankleiden, als wolle er eine große Geſellſchaft beſuchen, ehe er ſich zum Klavier ſetzte; dann ſteckte er auch einen Ring an ſeinen Finger, welchen ihm der alte Fritz geſchenkt hatte. Mehr

als einmal versicherte er, daß, als er jenen Ring anzustecken vergessen hatte, es ihm nicht möglich gewesen sei, eine einzige musikalische Idee zu fassen. Seine Gluth verzehrte sich im Sehnen nach jenem redenden Beweise der Bewunderung des großen Königs.

Gretry erzählt in seinen Memoiren, daß er sich mit Thee- oder Limonade-Trinken begeisterte!

Rossini konnte es nicht ausstehen, daß man seine Kompositionen vor ihm sang. Statt ihm ein Vergnügen zu machen, langweilte man ihn ungemein, wenn man ihm zu Ehren seine Musikstücke aufführte. — Ueberdem ist die große Leichtigkeit, mit der Rossini arbeitete, bemerkenswerth. — Der größte Theil seiner Meisterwerke ist, so zu sagen, in der Mitte lärmender Vergnügungen und eines fidelen Junggesellenlebens improvisirt. (Zuweilen auch darnach!) Die diebische Elster wurde in 12 Tagen komponirt. Die Partitur zum Tell schrieb er während drei Monaten in Paris in einem Logis, das von Besuchen nie leer wurde, inmitten der lebhaftesten Unterhaltung, an der er selbst keinen geringen Theil nahm. Rossini, unempfindlich ge-

gen alles Geſumſe der Geſellſchaft, fuhr fort zu arbeiten, wenn auch einer ſeiner Geſellſchafter ein Arie trällerte und eine Drehorgel vor ſeinem Fenſter ſpielte.

Treten wir einmal bei Meyerbeer ein, dem Mann der düſtern Melodien, der mächtigen Geſänge, der ernſten und klagenden Harmonien. Seht ihn dort einſam in jener Scheune, entfernt von aller menſchlichen Geſellſchaft, eingeſchloſſen am Piano ſitzen. Der Wind heult durch die Mauerritzen, der Regen gießt in Strömen aufs Dach, der Wanderer ſucht ein Obdach, um dem Sturm zu entrinnen. Ein einziger Mann freut ſich dieſes Aufruhrs in der Natur, dieſes Ueberlaufens der Elemente. Es iſt Meyerbeer, dem unter ſeiner Arbeit die Ideen wachſen und deſſen Finger auf dem Piano die ſeltſamſten Wirkungen hervorbringen.

Platz, Platz! Nehmt Euch in Acht, gute Einwohner von Paris! Macht Platz! Seht Ihr nicht, wie dort ein Reiter in Galopp heransprengt? Schaut wie sein Pferd Zügel und Schenkel gehorcht, wie es den Raum verschlingt! Noch einmal gebt Raum dem feurigen Reiter, denn er galloppirt nicht nur, nein, er komponirt auch!

Ja, lieber Leser, das ist der Mann, der Fra

Diavolo, den ſchwarzen Domino, die Krondiamanten komponirt hat. — Aubers Pferd iſt das einzige, was man den Namen Pegaſus beilegen kann, ohne in mythologiſche Träumerei zu verfallen. —

Man hat uns erzählt, wie Auber einen ſeiner ſchönſten Chöre komponirt hatte. — Eines Tages ritt ein Mann, ungeachtet der Abwehrungen der Polizeidiener, mitten unter die Körbe und Butten des Gemüſe- und Fiſchmarkts von Paris. Es iſt unmöglich das fürchterliche Halloh zu beſchreiben, das dieſem Angriff folgte; Obſthändler, Fiſch- und Gemüſeverkäufer, Marktmeiſter, Polizeidiener, Alles ſchrie durch einander. Der Reiter mitten in dieſem Gekreiſch war glücklich! — Es war Auber, der dieſen Lärm angeſtiftet hatte, um die Motive des Marktchors für ſeine Stumme von Portici zu finden.

Der Komponiſt des Poſtillion von Lonjumeau und anderer volksthümlicher Opern ſchreibt ſeine Partituren auf ſehr ſeltſame Art. Nach Tiſche legt ſich Adoph Adam auf ſein Kanapee, deckt ſich mit Eiderdunen bis an die Naſe zu (ſelbſt im Sommer) und läßt ſeine beiden ungeheuren Katzen ſich eine ihm zu Kopf, die andere ihm zu Füßen legen. In dieſer Lage zum Erſticken erfindet er ſeine anſprechendſten Melodien. — Das geht wie mit Dampf.

Eilftes Capitel.

Von einigen neu erfundenen Arten Muſik.

Heut zu Tage wachſen wie die Pilze muſikaliſche Neuerer auf, welche es verſchmähen, die Pfade zu verfolgen, die kleine Lichter vor ihnen, wie u. a. Mozart, Haydn, Beethoven betreten haben, und ſich berufen wähnen, viel beſſere Wege einzuſchlagen. —

Voltaire hat von einem gewiſſen Abbé Dubos, Verfaſſer einer Abhandlung über Dichtkunſt, Malerei und Muſik, geſagt: er wiſſe die Reize der Dichtkunſt ſehr wenig zu würdigen, wiſſe von der Malerei nichts und von der Muſik gar nichts. Unter denſelben Eingebungen, wie jener Abbé, machen ſich Viele zu Doktoren, zu Reformatoren, zu Kunſtrenovatoren. Was

Wunder, daß man ſo viel Geiſt und Anmuth in ihren Erzeugniſſen antrifft!

Zu allererſt haben dieſe geſcheute Leute, nach Lulli und einer Menge Anderer — die nachahmende Muſik erfunden. — In der Oper Armida, welche im Jahre 1686 gegeben wurde, unternahm es Lulli, kühn wie alle genialen Erfinder zwei Flöten im Accompagnement eines Najadenchors hören zu laſſen, von denen jede nur vier Noten hatte. — Der galante Merkur wurde entzückt durch den hellen Schäferklang dieſer acht Noten auf zwei Flöten. — Und was ſolten dieſe Noten bedeuten? c, h, a, g (ut, si, la, sol) bedeutet: grüne, fette, blumige Wieſen, a, g, f, e (la, sol, fa, mi) ein Bächlein, welches über weiße Kieſel rieſelt, c, h, a, g, f, (ut, si, la, sol, fa) eine Heerde blöckender Schafe, a, g, f, e, (la, sol, fa, mi) ein zur Mühle gehender Eſel, g, h, a, g, (sol, si, la, sol) gemachtes

Heu ꝛc. Die nachahmende Muſik war demnach erfunden! —

Man verfehlte nicht, eine ſo großartige Entdeckung zu verfolgen, auszubeuten und zu erweitern. So ſetzte ein kaiſerlicher Komponiſt die Schlacht von Marengo in Muſik. — Man findet im Satze dieſes armeeanſchaulichen, ſtrategiſchen Muſikſtücks zuerſt die franzöſiſchen Truppen auf dem Rückzuge bis zum Dorfe Saint-Julien (Triolen c. e. g). Der erſte Konſul wirft ſich den Fliehenden entgegen (g. h. d. f

Septimenakkord dreimal wiederhohlt). Die Soldaten, ungeduldig den Tod des Generals Desair zu rächen, stürzen sich mit dem Bajonett auf den Feind (h. d. f. a. b Moll verminderter Septimenakkord arpetschirt längs der ganzen Klaviatur). So haben sie in Frankreich 1830 eine „Fantaisie militaire sur la prise d'Alger pour la piano" gehabt, in welcher der Komponist von c dur in g dur übergehend, folgende Gedanken auszudrücken suchte. Frankreich wird von nun an glücklich sein, wird blühen, es genießt die Segnungen des Friedens und erfreut sich der herrlichsten Fruchtbarkeit. — Diese Angaben sind keinesweges Scherz, und den Ungläubigen kann das Musikstück zur Ansicht vorgelegt werden.

Um noch ein schlagendes Beispiel der Sucht der Liebhaber für die nachahmende Musik zu geben, erinnern wir an jenen wohlbekannten Dilettanten, der bei der ersten Aufführung des Barbiers von Sevilla ganz ernsthaft versicherte, daß er in der Sturmscene ganz deutlich durch die Musik das Geraschel ausgedrückt gehört habe, welches der fallende Regen auf den Regenschirm

Figaros verurſachte, als dieſer über den Balkon ins Fenſter ſteigt.

Das Publikum iſt gegenwärtig ſo an muſikaliſche Malerei gewöhnt, daß, wenn eine Operarie mit den Worten anfinge: »Auf! die Trompete ruft zum Kampf« und nicht wenigſtens ein halbes Dutzend Trompeten in der Begleitung gehört würden, man die Muſiker mit faulen Aepfeln werfen würde. Wir in Deutſchland ſind

ebenfalls nicht ganz frei von jener Neigung für die Muſikmalerei; es mag genügen hier auf die Eule im Freiſchütz und die Amboſe in der Oper Alzidor von Spontini hinzudeuten. Wir haben auch unſere Schlittenwalzer, wo während der Muſik mit Peitſchen geknallt und mit Schellen geklingelt wird, wir haben ein feines Ballpublikum entzückt tanzen ſehen nach dem Dampfwagengalopp, in dem das Paffen oder Schnaufen der Lokomotive getreu nachgeahmt wurde mittelſt des Schlagens eines Beſens an die große Trommel und ſogar die Dampfpfeife nicht fehlte. Wir haben in einer namhaften Stadt Deutſchlands eine Muſik zur Entweihung eines Geſellſchaftshauſes aufführen hören, in der man unter mehreren beim Bau vorgekommenen Ereigniſſen, welche durch Noten ausgedrückt waren, auch das Vom-Gerüſtefallen eines Maurers vernehmen ſollte.

Die muſikaliſchen Columbuſſe oder Omnibuſſe haben noch Etwas zu erfinden, nämlich die Methode, durch Muſik einen philoſophiſchen, oder einen Religionsſatz, eine Landtagsdebatte, eine durch den Nebel unterbrochene, telegraphiſche

Nachricht, eine Börsenbewegung, ein mathematisches Problem auszudrücken. Es würde gelingen, wenn nicht ein kleiner Uebelstand bedenklich machte, der in dem Umstand liegt, daß die Musik, indem sie Alles ausdrücken will, endlich allen Ausdruck verlieren wird. — Und doch versteht man mit Noten zu reden, wie jener Geigenspieler, der mit seiner Tochter auf der Geige spricht! — Das ist inzwischen etwas Anders, das ist rhythmische Tonsprache, wie irgend eine andere Zeichensprache, hier wird weder Harmonie noch Melodie verlangt. Verzichtet auf diese, wenn ihr durch die Musik sprechen wollt, und die Musik den Pinsel in die Hand nehmen soll.

Zu jenen Ausgeburten der wahren Musik füge man nun noch die humane, moralische Musik, deren Noten blos den Zweck haben, die Menschen auf einen besseren Weg zu bringen, die gelehrte Musik, welche nur von Solchen verstanden werden kann, welche mindestens 35 Jahre Musik studirt und die zu beurtheilende drei Dutzend mal gehört haben. — Die Tausend-Lachter-Schachtmusik, die so tief ist, daß Niemand Etwas davon bemerkt, die zerrissene, europa-

müde, weltſchmerzelnde, hypergeniale oder überſchnappende Muſik, endlich die Artilleriemuſik mit pp Piſtolengeknakker und ff Pulverwägen-in-die-Luftfliegen.

In dieſer Beziehung haben wir noch Manches zu erſtreben; es liegt eine große Zukunft vor uns. — Wir verzweifeln nicht daran, noch einmal auf dem Marsfelde oder in den Berliner Sandebenen eine große Symphonie aufführen zu hören und zu — ſehen, wo die Artillerie des erſten Armeekorps die Solos und Tuttis mit Vierundzwanzigpfündern ausführen und ſich zur Begleitung als Kontrabäſſe, der Achtundvierzigpfünder bedienen wird. — Die Patronen werden das Kolophonium vertreten.

Zwölftes Kapitel.

Eingebildete Musikliebhaber, anmaßliche Kenner und Dilettanten.

Es ist hier am Orte, sich der Worte Schillers im Wallenstein zu erinnern:

»Leicht bei einander wohnen die Gedanken,
Doch hart im Raume stoßen sich die Sachen.«

Wie viele sogenannte Musikkenner gibt es nicht, die nur Unkenntniß, gutes Maulwerk und Vorurtheil besitzen. Wir wollen in diesem Bezuge einen Streich erzählen, welcher dem größten Helden und dem größten Kritiker dieses Jahrhunderts, der die Eitelkeit hatte, auch ein großer Musikkenner sein zu wollen, von einem Komponisten gespielt wurde.

Mehül, den der wahre Musikkenner als den rechtmäßigen Erben von Glucks Genie betrachtet, wurde vom ersten Konsul als ein barbarischer Komponist, ein Ostgothe behandelt, der nicht fähig sei, eine Kavatine in gutem, italienischen Style zu schreiben; und die feilen Skribenten des Tages klatschten dem hohen musikalischen Urtheile Bonapartes Beifall zu. Das Theaterpublikum, weil es ihm immer vorgepredigt wurde, glaubte endlich auch an die Erbärmlichkeit des Komponisten von »Jacob und seine Söhne.« Mehül aber rächte sich an Bonaparte und seinen

literariſchen Mamelucken mit der ganzen Raffinirtheit eines Korſen.

Er bat Marſollier um einen komiſchen Operntext und erhielt denſelben unter dem Namen **Irato**; er wurde komponirt und mit der größten Heimlichkeit einſtudirt und in Scene geſetzt, und wenn das Publikum, entzückt von der Schönheit dieſer komiſchen Oper, nach dem Verfaſſer fragte: warf man ihm einen fingirten Namen mit italieniſcher Endung an den Kopf. Bonaparte und Geoffroy ermangelten nicht, ebenfalls **Irato** zu hören; Letzterer ſchrieb anderen Tages in das **Journal de debats**: »Wir haben Herrn Mehül bei der Aufführung der Oper **Irato** im Theater bemerkt, möchte er doch einigen Vortheil aus der wahrhaft religiöſen Aufmerkſamkeit ziehen, mit der er jener ausgezeichneten Muſik zuzuhören ſchien.« Bonaparte machte es noch beſſer und ſagte im Theater laut zu Mehül: »Sehen Sie, das iſt ächte Muſik!« —

Acht Tage nachher erfuhren dieſe beiden Zeitgrößen, wie ſie myſtifizirt worden waren. Geoffroy zog ſich als ein Mann von Geiſt aus der Verlegenheit. »Weil Mehül ſo gute, italieniſche

Muſik zu ſchreiben verſteht«, ſagte er, »darf er ins Künftige keine andere ſchreiben. Bonaparte aber fand ſich ſchwer beleidigt und verzieh Mehül niemals.

Inzwiſchen, um die Muſik gehörig zu würdigen, muß man nicht allein, wie man gewöhnlich ſagt, ein gutes Ohr haben, ſondern zwei. Dies beweiſt der Baron G'' in Nürnberg, wie die Zeitungen im Jahre 1838 berichtet haben. Dieſer Edelmann konnte die Mollakkorde nicht hören, ohne Nervenzuckungen zu bekommen; — ſie hatten auf ihn die Wirkung einer disharmoniſchen Katzenmuſik. Ein Doktor Schröder in Nürnberg fiel auf den Gedanken, ob nicht etwa jene nicht zu beſchreibende Antipathie in einer beſondern Bildung des Hörorgans ihren Grund haben ſollte; er unterſuchte demzufolge die beiden Ohren des Barons und fand allerdings, daß der Bau derſelben untereinander abweichend war. Die Ohren des Barons G'' hielten nicht gleiche Stimmung. Um dieſe Thatſache genau zu ermitteln, ließ der Doktor dem Baron das eine Ohr zuhalten und ſpielte aus c dur die Freiſchützouvertüre. Der Baron entzückt, bat ihn

fortzufahren. Der Doktor ließ ihn das andere Ohr öfnen und das zuerſt offene ſchließen und wiederhohlte ſein Spiel, wie vorher in c dur. „Köſtlich, ganz vortrefflich“, rief der Baron, „nur daß ſie den Ton verändert haben!“ Es war aber nur das Ohr des Barons, welches jetzt d dur vernahm ſtatt früher c dur. So wurde das Räthſel dieſer Abneigung gegen die Muſik vollkommen erklärt; denn wie iſt es in der That möglich, mit zwei um einen Ton differirenden Ohren ruhig einem Sänger oder Spieler zuzuhören. Später iſt der Baron ein wahrer Muſikenthuſiaſt geworden, obwohl er, um die ganze Schönheit eines Muſikſtücks zu genießen, genöthigt iſt, ein Ohr zuzumachen, wie Andere dabei zuweilen ein Auge zudrücken müſſen.

Nach dieſem Vorgange geben wir unſeren ſogenannten Muſikkennern, deren Urtheile ſo verkehrt ſind, den guten Rath, ihre beiden Ohren von der Fakultät unterſuchen zu laſſen, damit man über ihre Gleichförmigkeit und richtige Stimmung Beruhigung faſſe, worauf die Länge wohl nicht ganz ohne Einfluß ſein möchte.

Wir haben uns bereits darüber ausgeſprochen,

ſagt unſer Verfaſſer, daß der Geſchmack, das wahre Gefühl, das tiefe muſikaliſche Wiſſen Sachen ſind, welche im ſchönen Frankreich ſehr ſparſam anzutreffen ſind. Gegenwärtig beliebte Muſik iſt der Marſch, der Kontertanz und der Galopp. Alle und jede Melodie, welche nicht dahin paßt, und wonach man nicht marſchiren und hüpfen kann, iſt für die Menge ein Brief mit ſieben Siegeln. Die Quadrillen Muſards behauptet man, hätten eine Menge Muſiker gebildet, — Ja doch! wie die zwei-Groſchen Ausgaben Leſer bilden. Wie ſteht es nun aber damit in Deutſchland? Lieben Leſer legt die Hand einmal aufs Herz, aber ſeht Euch um! — ich will gerne ſchweigen.

Man betrachte in Frankreich, wie leider auch zu oft in — Deutſchland in unſeren Konzertſälen Diejenigen, welche man die Elite des muſikliebenden Publicums zu nennen pflegt — welches zerſtreute Weſen, welche Ungeduld oder Langeweile auf den Geſichtern jener glänzenden und pomadiſirten Köpfe! Aus der unaufhörlichen Sorge, mit der die Toilette und das Haar gemuſtert und geordnet wird, aus der Thätigkeit

der Lorgnetten, dem Augenſpiel rings um im Saal erkennt man leicht, daß die Hauptbeſchäftigung dieſer ſeinwollenden Muſikliebhaber und Liebhaberinnen iſt: — zu ſehen und geſehen zu werden. Indeß man muß ihnen die eine Gerechtigkeit laſſen, daß wenn ein raſcheres Tempo das Ende eines Muſikſtücks vermuthen läßt, ſie ſich in Entzücken zu ſetzen wiſſen, und ſich erinnern, daß es ihre Schuldigkeit ſei, mit einem wahnſinnigen Enthuſiasmus zu applaudiren. Wie ſticht gegen dieſes künſtliche Aufpuffen, dieſes berechnete Feuer, die andächtige Hingebung der Deutſchen (gehorſamer Diener), die magnetiſche Furie der Italiener ab, wenn ſie eine wirklich gute Muſik hören. Fürwahr, man muß die Künſtler beklagen, welche ſich in unſern Konzerten und Soireen hören laſſen, und hat Mühe zu begreifen, wie es zugeht, daß die Kälte des Auditoriums nicht auf ſie übergeht und ihre Begeiſterung zum Gefrieren bringt. In einen ſolchen erkältenden Fall kam einmal der berühmte Klaviervirtuoſe Steibelt; er wurde aufgefordert, bei dem Herzog von B. zu ſpielen. Die Geſellſchaft iſt glänzend und zahlreich.

Steibelt ſetzt ſich ans Piano und hat kaum die erſten Töne angeſchlagen, als er plötzlich, wie vom Donner gerührt, inne hält; er wendet ſich gegen den Herrn des Hauſes und macht ihm mit einer bedeutungsvollen Geberde bemerklich, daß es ihm nicht möglich ſei, weiter zu ſpielen. Alles erhebt ſich, man dringt auf ihn ein, man bittet; endlich bequemt ſich Steibelt, fortzufahren, kaum hat er aber einige Taſten angeſchlagen, als ihn eine Störung ins Stocken bringt. Er ſteht raſch auf und ſagt: ich werde nicht vor jenen beiden ſteinernen Bildſäulen phantaſiren. Alle Augen wenden ſich nach dem Orte, den er bezeichnet, und da ſieht man denn zwei große Geſtalten nachläſſig gegen den marmornen Kamin gelehnt, welche in der That in ſeltener Vollkommenheit das Bild ſchlafender Dummheit darſtellen.

Steibelt eilt, die Thür zu gewinnen, um den Schmähungen und Anzüglichkeiten zu entfliehen, welche ſich auf ihn ergießen. Seitdem ſpielt er nicht mehr in den Sälen des Herzogs von B.

Sollen wir noch von jenen Muſikliebhabern ſprechen, welche blos deswegen eine muſikaliſche

Aufführung besuchen, um ohne Aufhören herum zu laufen, den Damen Süßigkeiten in die Ohren flüstern und mit den Akkorden von Beethoven und Mozart die Harmonie ihrer knarrenden Stiefeln vereinigen? —

Unter anderen Ausgaben von Dilettanten sind auch die zu gedenken: welche mit dem größten Ernste versichern, daß es ihnen nicht möglich sei, in der Oper oder im Konzerte die Musik ohne Augenglas zu genießen; ferner die alten

leidenſchaftlichen Muſikfreunde, welche an keiner Muſik ein gutes Haar laſſen, als die zu ihrer Zeit beliebt war, mit deren Hülfe ſie die Schönen des Direktoriums, des Kaiſerreichs und des — heiligen römiſchen Reichs verführten; dann die jungen Muſiknarren, welche jede Kompoſition nach ihrem rokoken und barocken Geſchmacke beurtheilen; die Alterthümler, welche eine, einzig rückblickende, Bewunderung für einen Künſtler hegen, deſſen Name in irgend einer alten Chronik zu leſen iſt, und welche z. B. Euch feierlich verſichern werden, daß es nur einen wirklich großen Sänger in der Welt gegeben hat, und dies ſei Truffinelli geweſen, der zu Anfange des 15. Jahrhunderts lebte; alsdann die wahnſinnigen Reminiſcenzenjäger und Riecher von Anklängen, die, wenn ſie eine Arie von irgend einem neuen Komponiſten gehört haben, Euch ins Ohr raunen: »Sehr ſchön, wirklich ſehr ſchön, aber meinen ſie nicht, daß dieſe Melodie eine große Aehnlichkeit hat mit der bekannten Kavatine von, von — Wie geht ſie doch gleich? — hm!« und welche dann irgend eine Melodie trällern, die mit allen andern, nur mit der gehörten ganz und gar keine

Aehnlichkeit hat. Endlich gibt es noch Muſikfreunde, welche leidenſchaftlich für einen einzigen Komponiſten, eine einzige Oper, ein einziges Stück, ja ſogar zuweilen nur für ein Motiv oder muſikaliſchen Gang eingenommen ſind. Wir haben einen alten ſechzigjährigen Muſik-Liebhaber gekannt, der ſein ganzes Leben hindurch Nichts geſungen und wahrhaft genoſſen hatte, als die erſten Takte in Taminos Arie aus der Zauberflöte »Dies Bildniß iſt bezaubernd ſchön, wie noch kein Auge je geſehn.« Ein anderer Fall. Der bekannte, ausgezeichnete Tenoriſt Duprez hatte mit dem größten Erfolge im Wilhelm Tell, in der Jüdin, in den Hugenotten geſungen. Nach dieſen Proben fragte ein alter Stammgaſt des Orcheſters ſeinen Nachbar und Freund: »Nun, was hältſt du vom Duprez?« »»Ja, Schatz,«« antwortete jener, »»darüber kann ich mich jetzt noch nicht ausſprechen, der Duprez hat noch nicht **les chevaliers de ma patrie** geſungen, ich warte auf **les chevaliers de ma patrie.** Wenn er **les chevaliers de ma patrie** geſungen haben wird, dann wird man ja ſehen!«« — **NB. Les chevaliers de ma**

patrie iſt eine Stelle von 3 Takten in einem Duett in Robert der Teufel.

Dreizehntes Kapitel.

Konzertgeber.

Vielleicht iſt es Euch, lieben Leſer, nicht bekannt, daß der römiſche Kaiſer Nero der Erfinder der öffentlichen Konzerte geweſen iſt. Sicherlich iſt dies wegen des entſetzlichen Mißbrauchs, der mit dieſer Erfindung getrieben wird, ein Grund mehr, das Andenken jenes römiſchen Tyrannen zu verabſcheuen. Sueton erzählt uns, daß Nero, der die Einbildung hatte, nicht weniger ein Spieler als ausgezeichneter Sänger zu ſein, alle nur möglichen Vorſichtsmaßregeln und Mittel anwandte, ſeine Stimme zu erhalten. So legte er ſich mit einer Bleiplatte auf der Bruſt auf den Rücken und verzehrte bedeutend

viel Lauch, da man diesem Kraut im Alterthum melodiöse Eigenschaften zuschrieb. Indeß genügte der pflichtschuldige Beifall Roms seinem Durst nach musikalischem Triumphe nicht, er durchzog daher die Hauptstädte Italiens und Griechenlands, gab überall Konzerte und erndtete den einstimmigsten und unwiderleglichsten Applaus. Dieser kaiserliche Tenorist besaß in der That ein eben so sinnreiches als einfaches Mittel Uebelwollende am Auspfeifen zu verhindern: er ließ ihnen die Köpfe abschlagen.

In den Jahrhunderten nach Nero verschwand die Mode der öffentlichen Konzerte wieder. In Frankreich ließ man sich nur am Hofe hören. Nach einem geheiligten Gebrauch erhielten die Künstler, welche vor dem erlauchten Auditorum auftraten, eine goldene Dose. Als daher der kleine siebenjährige Mozart am französischen Hofe spielte, wurde ihm, wie gewöhnlich, eine große Schnupftabacksdose überreicht. Die Etikette nahm keine Rücksicht auf das Alter der Nase des jungen Virtuosen.

In unseren Tagen ist die Sucht, Konzerte zu geben, zu einer wahren Epidemie geworden.

Eine Legion Künſtler, dem Namen nach wenigſtens, ſind immer unterwegs, Städte und ſogar Dörfer auszubeuten. Die Konzertgeberei mit Vortheil zu betreiben, iſt zu einer wahren Wiſſenſchaft geworden. Die öffentlichen Blätter bearbeiten das Publikum, inzwiſchen martert ſich der Konzertgeber ein Dutzend Stücke ein, damit er ſie mit gehörigem Nachdruck vom Blatt zu ſpielen vermöge. Wer nicht die Fähigkeit hat, eigene Kompoſitionen zu ſpielen, was allerdings am Mehrſten zieht, läßt ſich, vorausgeſetzt, daß die Konzertgeberei etwas ins Große getrieben wird, Stücke auf ſeinen Leib oder vielmehr für ſeine Hand komponiren. Es muß darauf geſehen werden, daß etwas Ueberraſchendes, Unnatürliches, Ueberſchwengliches bei der Produkzion mit vorkomme. Man ſpielt demnach entweder nur auf einer Saite, oder mit ſchlaffem Bogen, oder hinterm Steg, oder man galoppirt auf dem Piano, ſo daß man vor lauter Tönen keinen einzigen Ton hört. Kleine Talente ſuchen ſich durch Konzerte in die Höhe zu bringen; da aber das Publikum gar zu ſtark in Anſpruch genommen wird, ſo bleibt dem Konzertgeber ge-

wöhnlich kaum ſo viel, daß er einen Omnibus bezahlen kann, um nach Hauſe zu fahren.

Gewiſſe heutige junge Virtuoſen bilden ſich ein, daß es nicht gerade weſentlich dazu gehöre, Talent zu haben, um vor dem Publikum aufzutreten, ſondern einen Frack nach der neuſten Mode und eine gehörig zuſammengeölte und aufgebrannte Friſur. Am Konzerttage, ſtatt ihre Stücke einzuſtudiren, ſtudiren ſie über Hoſen, Stiefel und Halstuch.

Ein reiſender Muſikus zu Zeit Ludwig des 15ten Namens Punto, kündigte an, daß er auf einem maſſiv ſilbernen Horn blaſen würde. Aber ein ſo einfacher Puff genügt heutigen Tages nicht mehr, um Leute ins Konzert zu locken; man muß jetzt derber kommen. Die ausübenden Künſtler müſſen Luftſpringer und Seiltänzer engagiren, um das menſchliche Gefühl in Aufregung zu bringen. Es muß noch dahin gebracht werden, daß man die Geige auf den Kopf ſetzt ſtatt unters Kinn, und die Saiten von unten ſtreicht. Der Klavierſpieler muß ſich von Rappo Unterricht geben laſſen, um mit gefeſſelten Händen, an jedem kleinen Finger einen 30pfünder, zu ſpielen. Die Solos müſſen auf dem Schlappſeil mit erhobenem Bein ohne Balanzirſtange ausgeführt werden. — Die dann zu erwartenden Ausſichten und Erfolge werden überraſchend ſein!

Vierzehntes Kapitel.

Herumziehende Muſikanten.

Die Muſikanten, welche früher auf den Straßen und öffentlichen Plätzen ſpielten, ſcheinen nach und nach aus Paris zu verſchwinden (Wollte Gott auch aus Deutſchland!). Die Familien- und Hausmuſik macht ihnen eine zu große Konkurrenz; dagegen haben ſie in Paris ihre Guitarrenſänger, welche ihnen in den Werkſtätten vorſingen und wir in Deutſchland haben unſere Tyroler und Harfenmädchen. Noch erfreuen ſich die jetzigen Pariſer wie ihre Vorväter an den muſikaliſchen Blinden, die mit der Naſe Klarinette blaſen. Gleich uns ſind ſie inzwiſchen heimgeſucht von den Drehorgeln oder Leierkaſten — **orgues de Barbarie** — ſie führen den Namen in der That; ihr Geleier iſt in der That barbariſch.

Man ſagt, daß dieſe Art Orgeln unter Napoleon zu Anfang des Kaiſerreichs erfunden wurden. Wir ſtehen nicht an, dieſe Erfindung als eine der größten Mißgriffe ſeiner Regierung zu bezeichnen. Es iſt in der That unmöglich, ſich eine abſcheulichere Maſchine unter dem Vorgeben, daß es ein Inſtrument ſei, vorzuſtellen, die Pfeifen größtentheils verſagend, die Walze faſt immer auslaſſend und falſch, der Drehling

piano ſpielend, wenn es forte ſein ſoll und umgekehrt. Dazu kommt noch die ewige Wiederhohlung einer und derſelben Stücke. Man verſichert, daß die Polizei täglich 5 bis 600 Orgeln auf Paris loslaſſe, um die Ruhe der Stadt zu ſichern! Bitterer Spott!

Aber es iſt nicht blos die Beſchränktheit der Stücke einer Orgel, welche zur Verzweiflung bringt, ſondern alle Orgeln ſpielen ſo ziemlich ein und dieſelben Stücke und dieſe zwei bis drei Jahre lang in Einem fort. Haben die Orgelbauer einmal eine gute Melodie aufgegabelt, ſo bringen ſie ſie auf allen Orgeln an und die Ohren werden mit dem Poſtillion von Longjumeau, »Ich ſpielte mit Zepter und Krone«, — dem »Jungfernkranz«, obgleich er alt geworden iſt, Jahre lang ohne Aufhören gemartert.

Haben dieſe Orgeln aber einmal eine Melodie auf die Straße geworfen, dann beginnt eigentlich erſt das größte Unglück. Die Blinden, die Träger, die Eckenſteher, die Straßenjungen bemächtigen ſich ihrer, und tauſend gräuliche Stimmen verhunzen ſie und ſingen ſie Tag aus, Tag ein auf allen Gaſſen.

Das „Jägerchor“ aus dem Freiſchütz wurde von allen Muſikmachern, Leierkaſten, Bergmuſikanten und Harfenmädchen ſo oft geſungen, daß dieſe ſchöne Melodie endlich ganz unleidlich geworden war. Einem unſerer Bekannten war ſie insbeſondere ſo zuwider, daß er dem Hausmann Geld gab, um die Wiederentfernung aller Muſikanten zu erkaufen, die ſich ſeinem Logis näherten. Er freute ſich von Herzen dieſe Dudelei auf eine ſo gute Manier losgeworden zu ſein, die ihm jedesmal Ohrenreißen zugezogen hatte. Kurz darauf wurde das Haus abgeputzt, in dem unſer Freund ſein Logis hatte. Eines ſchönen Morgens, oder vielmehr eines unglücklichen Morgens, wo er ganz unbefangen auf dem Sopha ſeine Pfeife rauchte und ſich der wohlthuenden Stille erfreute, fing auf einmal der Maueranſtreicher dicht vor dem Fenſter zu ſingen an: „Was gleichet auf Erden dem Jägervergnügen.“ Unſer armer Freund, außer ſich, floh aus ſeinem Logis, floh aus Paris, floh aus Frankreich, lief in die weite Welt, und wir glauben, daß er noch nicht zu laufen aufgehört hat.

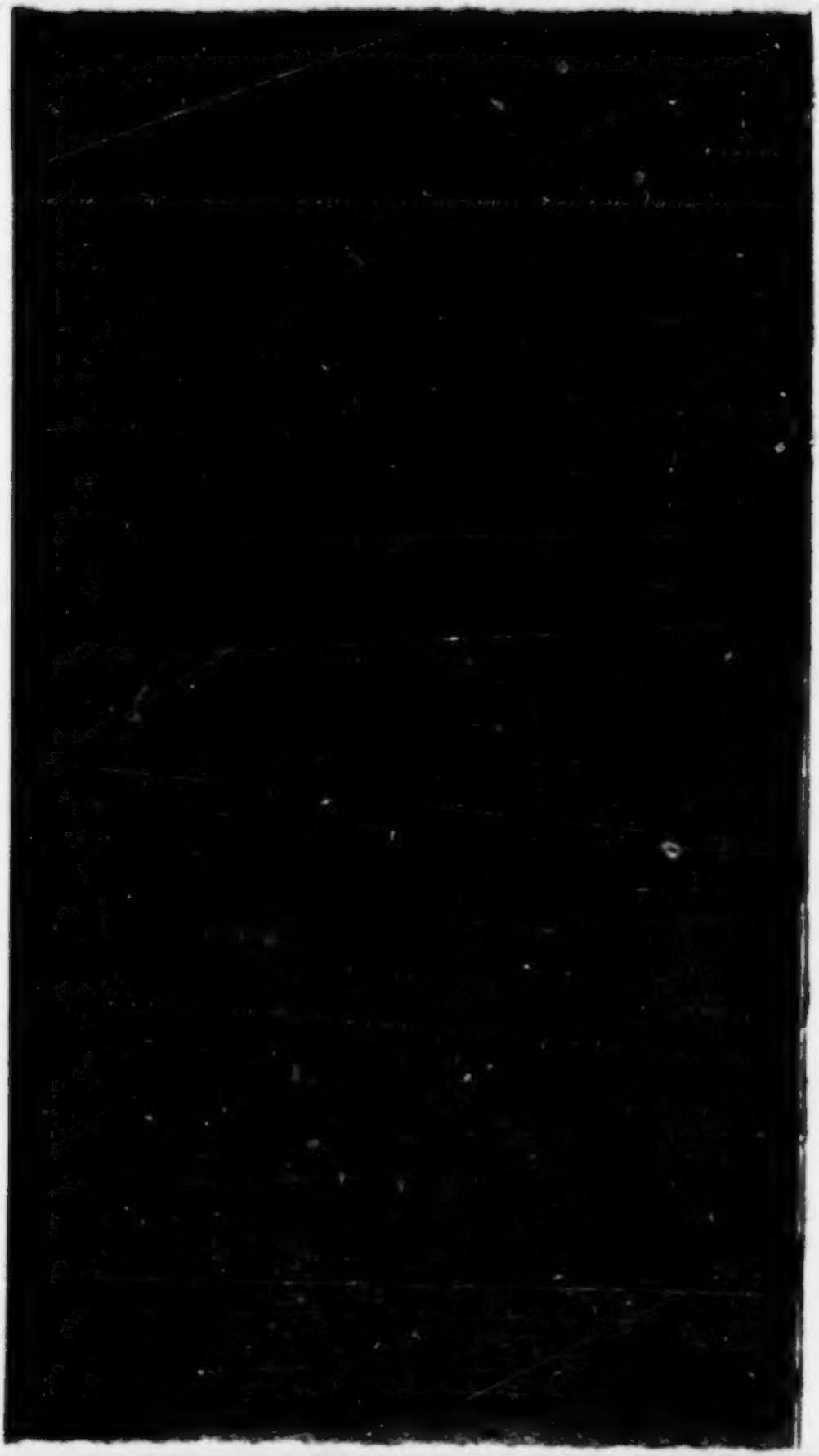
Die Vermehrung der öffentlichen Konzerte

insbeſondere der Gartenkonzerte, welche bei Zeiten die Singvögel ganz aus unſeren Gebüſchen vertreiben werden, die Abonnementskonzerte, die Familienmuſik, die Virtuoſen von 7 Jahren und darunter, die Geigen und Klarinetten, die Klappenhörner, die Leierkaſten und endlich die Harfenmädchen, die Einem nicht einmal ein Glas Bier in Ruhe trinken laſſen, vor denen man ſich nirgends retten kann, welche unvermeidlich ſind, wie der Tabacks-, Salz- oder irgend eine andere leidige Steuer; alle dieſe muſikaliſchen Heimſuchungen müſſen, es iſt nicht anders denkbar, noch viele Menſchen gleich unſerem armen Freunde in die Verbannung treiben — aber wohin?

Sprich, wo öffnet ſich dem Frieden,
Wo der Stille ſich ein Zufluchtsort?
Von der Orgel biſt Du hier geſchieden,
Doch die Harfeniſtin triffſt Du dort.

Umſonſt! epidemiſch graſſirt die Muſikmacherei. Es iſt unmöglich, dieſer **musica morbus** zu entfliehen.

Druck von A. Falckenberg u. Comp. in Magdeburg.



Maassen
7232
Hecksecher

Johann Peter Theodor Lyser

Von

Dr. J. Heckscher

in Hamburg

Potsdam
Verlag von Max Jaeckel
1906

6907092 x

Druck von Lütcke & Wulff, Hamburg.

Herrn

Dr. phil. C. H. F. Walther in Hamburg

in aufrichtiger Verehrung zugeeignet.

Vorbemerkung.

Die nachfolgende Zusammenstellung der Schriften und künstlerischen Arbeiten von Johann Peter Theodor Lyser ist ursprünglich nicht für eine Monographie bestimmt gewesen. Sie ist das Nebenprodukt langjähriger bibliographischer Studien, die ich anfangs nur aus Liebhaberei unternommen, später aber mit dem bestimmten Zwecke fortgesetzt habe, Material für eine mit der Zeit nicht zu umgehende zweite Auflage eines Lexikons der hamburgischen Schriftsteller zu sammeln. Ich würde sie auch jetzt nicht dem Drucke übergeben, sondern einer noch größeren Vollständigkeit zugeführt haben, wenn nicht mehrfache Hinweise darauf, daß Lyser noch nicht nach Gebühr berücksichtigt worden sei und daß man jetzt anfange, Lyseriana zu sammeln, es mir nahegelegt hätten, den Sammlern einen Anhalt für ihre bibliophile Neigung zu geben, um so mehr, da ein so umfangreiches Verzeichnis Lyserscher Arbeiten noch nicht existiert. Die Schriften und Kunstblätter von Lyser sind heute fast alle Seltenheiten, die im Antiquariatshandel kaum noch vollständig aufzutreiben sind und hoch bewertet werden; manche waren sogar zu Lebzeiten des Autors schon nicht mehr nachzuweisen. Das Mitgeteilte darf auf Zuverlässigkeit Anspruch erheben, denn von geringen Ausnahmen abgesehen, habe ich alles nach eigenen Exemplaren oder solchen aus hiesigen Sammlungen zitiert. Das Hauptgewicht ist auf selbständig erschienene Werke gelegt und Zeitungsartikel sind erst in zweiter Linie berücksichtigt worden, denn bei den Kreuz- und Querfahrten und dem häufig wechselnden Aufenthalt Lysers ist es kaum denkbar, ihm durch das Labyrinth der Tagesblätter und Zeitschriften, an denen er überall mitgearbeitet hat, zu folgen. Trotzdem wird wohl mancher einen nützlichen Wink aus dem Verzeichnis gewinnen können, und mehr

ist damit nicht beabsichtigt. Einige biographische Daten, die nur spärlich zu erlangen sind, stelle ich voran. Das beigegebene Selbstporträt nebst dem Faksimile seiner Namensunterschrift hat Lyser dem zweiten Bande seiner neuen Kunstnovellen 1837 vorangestellt. Die Abbildung Seite 23 zeigt den Laden von Hoffmann & Campe im Jahre 1830, Neueburg 20. Der Inhaber Campe spricht mit einigen Herren, hinter ihm hockt sein unvermeidlicher Pudel, rechts mustert der Schriftsteller Lyser, auf den Fußspitzen stehend, die Bücher. Das Blatt bildet den ersten Umriß zu Lysers komischem Roman „Benjamin", der einen Teil der Lebensgeschichte des jungen Lyser beschreibt. Seite 17 befindet sich die Reproduktion einer nicht gedruckten „Nachschrift" zu „Benjamin", aus meiner Sammlung (siehe auch S. 22).

H.

Johann Peter Theodor Lyser.

Als Geburtsjahr von Johann Peter Theodor Lyser wird gewöhnlich das Jahr 1805 bezeichnet, welche Angaben aus einem Selbstbericht[1]) stammt, den Lyser für das Lexikon der hamburgischen Schriftsteller verfertigt hat. Ob das zutreffend ist, muß dahingestellt bleiben; mir scheint es richtiger, daß er am 2. Oktober 1804 geboren ist, wie seine Ehefrau Karoline Leonhard-Lyser angegeben hat. Sein Geburtsort ist Flensburg, damals zu Dänemark gehörig, woher es kommen mag, daß er sich einmal als Ausländer bezeichnet hat. Die Angabe in Bd. I des Lexikons der schleswig-holsteinlauenburgischen und eutinischen Schriftsteller von Lübker und Schröder, 1829, S. 358, daß Lyser im März 1805 in Schwerin geboren sei, ist zurückzuweisen. Er war der Sohn des sächsischen Hofschauspielers Burmeister, auch Burmester und Bauermeister genannt, der anscheinend bald nach der Geburt seines Sohnes gestorben ist, denn Johann Peter nahm schon in früher Jugend den Namen seines Pflegevaters Lyser an, der eigentlich Friedrich von Mertens hieß. Dieser stammte aus einer angesehenen Familie in Cleve, stand als Offizier in preußischen Diensten und mußte flüchten, weil er in einem Duell seinen Gegner tödlich verwundet hatte. Er ist 1839 in Altona, 56 Jahre alt, gestorben. Dieser Pflegevater wird 1804 unter den Mitgliedern des Altonaer National-Theaters genannt und war 1807 Direktor des St. Georger Theaters in Hamburg, welches 1802 hinter dem Schweinekofen am Orde der Langenreihe von einem Tischler namens Moog errichtet und am 18. Juli 1803 mit den „Räubern" eröffnet worden war; er hatte aber mit diesem Unternehmen kein Glück und gab es schon nach wenigen Monaten wieder auf. Kurze Zeit führte er auch mit Dr. Albrecht die Direktion des Stadttheaters in Altona, gehörte

[1]) Im Besitz des Vereins für Hamburgische Geschichte.

aber ſpäter unter der Direktion des Grafen Hahn wieder zu den darſtellenden Mitgliedern. Nach Dr. Albrechts Ableben war er ſelbſt in ein ſchweres Nervenleiden verfallen und ſchwebte monatelang zwiſchen Tod und Leben. Als er wieder geneſen war, wurde ihm die Direktion des Theaters angeboten, er lehnte aber ab, weil er ohne Albrechts Rat und Beiſtand ſich nicht getraute, das Unternehmen mit Glück fortzuführen. Unſer Johann Peter kam aus ſeinem Geburtsorte ſchon als zarter Knabe nach Hamburg, wo er von 1807 bis 1815 ſeine erſte Erziehung genoß. Dann reiſte er mit ſeinem Pflegevater und ſeiner Mutter, die 1821 zu Schwerin ſtarb, nach den Rheinlanden, und damit beginnt zugleich der vielfache Wechſel ſeines Aufenthalts, der erſt in den 50er Jahren einem ſtabileren Verhältniſſe weichen ſollte. In Köln erhielt er Unterricht in der Tonkunſt und ſang als Chorknabe in den Kirchenmuſiken, bis er das Unglück hatte, ſein Gehör zu verlieren. Er ſelbſt nennt für dieſen Verluſt das Jahr 1822, alſo ſein 18. Lebensjahr, nachdem er ſchon früher wiederholt am Gehör gelitten hatte. Sein Pflegevater war um dieſe Zeit (1819—1823) Direktor des Großh. Mecklenburg-Schwer. Hoftheaters, ſuchte aber ſeinen Abſchied nach, weil er die Intrigen einiger viel vermögender Perſonen nicht länger ertragen konnte. Bei dieſer Theaterleitung aſſiſtierte Lyſer, obgleich noch nicht 22 Jahre alt, ſeinem Pflegevater, dem er als Koſtümzeichner, Dekorationsmaler und Theaterpoet in einer Perſon diente. Wenn Lyſer auch dem Theater nicht fremd war, da er ſchon als Knabe in Kinderrollen auf dem Altonaer Stadttheater die Bühne betreten hatte, ſo muß dieſe vielſeitige Tätigkeit, der er ſich mit voller Hingebung widmete, in Anbetracht ſeiner Jugend doch als eine hervorragende Leiſtung betrachtet werden. Durch ſeinen Gehörmangel gezwungen, die Muſik und das Komponieren aufzugeben, entſchloß er ſich nun, Buchdrucker zu werden, was ihm aber bald nicht zuſagte; er griff daher zur Feder, wurde angehender Literat und verwertete ſein Talent für Zeichnen. Seine Vorliebe für E. T. A. Hoffmann, den er vor Jahr und Tag perſönlich hatte kennen lernen, ließ ihn in deſſen Fußtapfen treten. Man kann allerdings nicht behaupten, daß er als Zeichner einer von den Großen der Erde geweſen ſei, die Figuren die er geſchaffen, ernſte wie karikierte, ſind meiſtens ſteif, haben vielfach eine theatraliſch poſierende Haltung, die Beine ſind häufig zu kurz geraten; aber es liegt ſeinen Blättern gewöhnlich

eine geiſtreiche Idee zugrunde. Als ſchätzenswert zu nennen ſind ſeine acht Blätter zu Herloßſohns „Mephiſtopheles“, auf die er ſich auch beſonders etwas zugute tat, da ſie ihm das Glück verſchafft hatten, bei Goethe einen Beſuch machen und ſie ihm vorlegen zu dürfen. Goethe ſoll dieſelben günſtig beurteilt haben. Intereſſant iſt ferner ſein „Paganini“, ſeine „Beethovenblätter“, von denen noch die Rede ſein wird. Er ſoll auch ein Heinebild gezeichnet haben, es ſcheint aber nicht erhalten zu ſein. Dieſes war als Illuſtration zu Heines „Harzreiſe“ beſtimmt und ſtellt ihn in Wandertracht dar, wie er in der Höhle des Bergmannes ſitzt und das junge, auf dem Fußſchemel vor ihm knieende Mädchen ihm die Worte zuflüſtert:

„Daß Du gar zu oft gebetet,
Das zu glauben wird mir ſchwer;
Jenes Zucken Deiner Lippen
Kommt wohl nicht vom Beten her.“

Lyſer hatte in Schwerin von dem Pagenlehrer L. Fiſcher Unterricht im Zeichnen genoſſen und bei Quittenbaum in Roſtock Anatomie ſtudiert, dennoch iſt er, wie ſchon geſagt, als Zeichner nicht eben hoch einzuſchätzen. Seinen Ruf verdankt er vielmehr ſeinen Schriften, die ein höchſt achtbares Talent bekunden; nicht nur ſeine Dichtungen, ſondern vorzüglich ſeine muſikaliſchen Novellen, deren hauptſächlicher Wert darin liegt, daß ſie auf Tatſachen beruhen, die er namentlich in Bezug auf Mozart an der Quelle ſchöpfen konnte; denn er genoß, wie er ſelbſt einmal ſchreibt, die 22jährige unveränderte Freundſchaft des jüngſten Sohnes des großen Meiſters, deſſen Grabſtätte er auch für die neue Wiener Zeitſchrift für Muſik gezeichnet hat. Von ſeiner Mutter erzählt Lyſer, daß ſie eine vertraute Freundin der Witwe Mozarts geweſen ſei und daß er ſelbſt von der Frau Etatsrätin Niſſen, die er in Salzburg aufſuchte, Näheres über Mozarts Gebahren gehört habe, ſo daß er es genau zu ſchildern imſtande war und keine Dichtung gäbe. Die Erinnerungen an Mozarts Sohn ſind im Mozart-Album wiedergegeben und ſtanden der Hauptſache nach ſchon in der, unter Brendels Leitung erſchienenen, neuen Leipziger Muſikzeitung.

Im Jahre 1823 kehrte Lyſer nach Flensburg zurück und gab dort Unterricht im Zeichnen, ſchrieb auch für Flensburger, Huſumer,

Sonderburger und Apenrader Wochenblätter, 1828 aber verließ er seine Vaterstadt wieder, um Norddeutschland zu bereisen, und von 1830 an lebte er in Hamburg, wo er einmal in der Mattentwiete 12, dann auf dem Dammthorwall wohnte, und hier fand er bald als Schriftsteller, bald als Zeichner für Kunst- und Buchhändler seinen Erwerb. Sehr lange und ununterbrochen ist er nicht in Hamburg geblieben, und 1836 finden wir ihn in Dresden, wo er Karoline Leonhard kennen lernte und heiratete. Dieser Ehe, die aber nach sechs Jahren wieder getrennt wurde, sollen, wie mehrfach angegeben wird, zwei Töchter entsprossen sein, wahrscheinlicher ist es ein Sohn und eine Tochter gewesen. Des Sohnes, Gustav, gedenkt Lyser wiederholt in seinen Tagebuchaufzeichnungen. Die Frau Leonhard-Lyser verheiratete sich 1844 wieder mit dem Komponisten Henry Hugh Pierson, der 1873 gestorben ist, sie starb 1899 am 1. April im Lindenhof in Coswig, 89 Jahre alt. Nach einem längeren Aufenthalt in Dresden und Leipzig begab sich Lyser nach Wien, wo er im Herbst 1845, wie er berichtet, zum dritten Male eintraf und ununterbrochen acht Jahre, also bis 1853 blieb. Er entfaltete hier eine sehr rege journalistische Tätigkeit als Mitarbeiter der geachtetsten Wiener Journale und war Augenzeuge der Wiener Märzrevolution. Dann kehrte er nach dem Norden zurück und ist bis zu seinem Tode zuerst in Hamburg, später aber in Altona verblieben, wo er zuletzt, bis zu seinem Ableben am 29. Januar 1870, in der Christianstraße, in dem dritten oder vierten Hause links, wenn man von der großen Johannisstraße kommt, gewohnt hat.

Über seinen Tod habe ich im September 1899 in den „Mitteilungen des Vereins für Hamburgische Geschichte", Bd. VII, Heft 1, Nr. 10 folgendes berichtet: Nach dem Aufnahmejournal des Altonaer Krankenhauses ist unter Nr. 188 am 27. Januar 1870 in die dritte Verpflegungsklasse auf Kosten der Armenanstalt aufgenommen: Ludwig Peter August Lyser, Maler, 76 Jahre alt — Vater: Burmeister — Krankheit: Lungenentzündung. Das Sterberegister bezeugt, daß er am 29. Januar 1870, nachts 1½ Uhr gestorben und am 31. Januar, 3 Uhr nachmittags, beerdigt worden ist, wo, ist nicht notiert. Das Alter stimmt allerdings nicht mit dem Geburtsdatum, auch weichen die Vornamen von den gewöhnlich angegebenen ab, denn Lyser schrieb entweder J. P. L., zuweilen

J. L., P. L. oder J. P. T. L., ebenso wechselt die Schreibweise bei seinem Familiennamen, die zwischen Lyser und Lyser schwankt, einmal kommt sogar Dr. L. vor und ein anderes Mal nennt er sich, freilich nur scherzweise, Dichter und Privatdoktor der Philosophie Jean Pierre Theodor Lyser; aber es ist daran zu erinnern, daß bei seiner Aufnahme im Krankenhause keine Legitimationspapiere vorgelegen haben, daß man den dekrepiden Mann mit seinen schlohweißen, langen Haaren dem Aussehen nach für älter gehalten haben mag und daß die Personalien vielleicht gar nicht von dem todkranken Mann selbst, sondern durch seine Begleiter angegeben und ohne weitere Prüfung gebucht worden sind.

Über die letzten Tage des bedauernswerten Mannes berichtet Heinrich Zeise auf S. 267 seines geschätzten Buches: „Aus dem Leben und Erinnerungen eines norddeutschen Poeten", nach einem Schreiben der Frau S. Wörishöffer: „Die Einzelheiten seines Todes sind grauenvoll; der Unglückliche ist buchstäblich verhungert und erfroren. Das Blut ist aus der Haut der ganzen Körperoberfläche, noch während er lebte, hervorgetreten. In seiner Krankheit hatte man ihm alle Kleidungsstücke gestohlen, so daß er nur noch eine zerlumpte Pferdedecke besaß; mit dieser habe ich ihn oft durch die Straßen schwanken sehen, er trug sie zugleich als Hut, denn auch einen solchen besaß er nicht mehr. Als die Nachbarn der Polizei von dem Zustande, in welchem sich der sterbende Lyser befand, Nachricht gegeben hatten, da wurde der Arme per Tragkorb ins Krankenhaus geschafft, wobei er sich mit Händen und Füßen sträubte und sogar an die Türpfosten klammerte, aus Furcht, nach seinem Tode seziert zu werden. Er ist denn diesem letzten Lose des ganz Verarmten auch nicht entgangen und im platten Sarge beerdigt worden." So endete ein vielseitig begabter, wahrhaft genialer und allezeit ehrenhafter Mann, den die hervorragendsten Geister seiner Zeit ihrer Zuneigung und Freundschaft gewürdigt hatten, ein Mann, dessen Name noch wenige Jahre vor seinem Tode durch seine Parodie der Meyerbeerschen Oper, durch seine Hamburger Lokalposse „Linorah", in weiteren Kreisen bekannt und mit Begeisterung genannt worden war; weil er es vorzog, den Kampf mit dem Dasein bis zur Erschöpfung durchzukämpfen und nicht den Mut hatte, anderen seine trostlose Lage zu offenbaren und zum Bettler zu werden. Wie er aber mit dem Leben gekämpft hat, dafür mögen seine eigenen Auf-

zeichnungen sprechen, welche in einem Artikel „Poetenelend" 1888 in Nr. 180 des Abendblattes der Altonaer Nachrichten zu lesen waren. Diese Aufzeichnungen sind meines Wissens sonst nicht gedruckt, auch ist ein Exemplar der A. N. nicht mehr zu erlangen; ich lasse sie deshalb hier mit geringen Kürzungen zum Beschluß dieses Abschnittes folgen.

„Die Deutsche Schriftstellerzeitung brachte in ihrer Märznummer Tagebuchnotizen eines Schriftstellers, der nicht ohne Talent war, eine erstaunlich vielseitige und gelenke Arbeitskraft besaß und mit einer ergiebigen poetischen Ader auch noch die Fähigkeit besaß, den Zeichenstift zu gebrauchen. Gedichte, Romane, Novellen, Dramen, Lustspiele, Possen, Soloscherze, Bilder aller Art, Leitartikel wechselten mit literarischer Handlangerarbeit, die vor nichts zurückscheute, sofern die Sache nur nicht unehrenhaft war. Dazwischen portraitirte J. P. Lyser mit dem Zeichenstift bald die neugeborenen Zwillinge seiner Freunde, bald „das Fräulein in der Theaterkneipe", um einige Schillinge herauszuschlagen. Betrogen und verlassen, aber von einem bewundernswerten moralischen Mut aufrecht erhalten, vermochte der kranke, alternde Mann mit der angestrengtesten Arbeit kaum so viel zu erringen, um nicht buchstäblich zu verhungern; denn was er verdiente, reichte zur äußersten Not dazu, nicht auch nur zum Geringsten darüber hinaus. Die Tagebuchstücke, welche außer dem materiellen Elend noch schweres, häusliches Leid enthüllen und den täglichen Bitterkeiten und Enttäuschungen eines Mannes Ausdruck geben, der von den schlechtesten Subjekten abhängig ist, beginnen mit dem 1. Juli 1867 und sind bis zum 8. Mai 1869 geführt. Sie sind für die Lage so manchen Schriftstellers, der sich im Vertrauen auf sein Talent und ohne irgend einen andern Rückhalt in den Kampf ums Dasein wagt, so charakteristisch, daß wir uns nicht versagen können, eine Serie dieser nicht für die Öffentlichkeit bestimmten Aufzeichnungen zu reproduzieren. Die für Hamburg geltenden Verhältnisse dürften sich noch jetzt in mancher großen Stadt wiederfinden."

„1. Den Ersten mit in die neue Wohnung gezogen, von Brandes 10 Schilling, ein Paar Stiefeletten und ein Hemde geschenkt erhalten. Die erste Nacht schlecht geschlafen, denn die Bettstelle, in der Eile zusammengefügt, brach zusammen.

2. Faſt den ganzen Tag mein Zeug ausgeflickt, ſowie die Stiefeletten, welche mir zu eng waren, für meinen Fuß erweitert. Regenwetter und für mich ein großer Faſttag."

Den nächſten Tag verbringt der Arme bei ſchändlichem Wetter im Hauſe, arbeitend und ſeine Stiefel putzend oder auf den notwendigſten Gängen. Am 8. befällt ihn Rheumatismus, Huſten und Schnupfen; am 9. heißt es: „So unwohl, daß ich den ganzen Tag nicht arbeiten konnte, doch habe ich mir den Plan zu dem Stücke für Dannenberg[1]) „Paris und Mexiko" ausgedacht." Am 10. „Keinen Schilling Geld! Es iſt nur gut, daß ich mich ſo unwohl fühlte, daß ich keinen Appetit habe; ſo werde ich den ſtrengen, unfreiwilligen Faſttag noch leidlich durchmachen, vielleicht ſogar noch etwas an dem Stück für Dannenberg ſchreiben können, obwohl das Wetter wieder ganz geeignet iſt, die Menſchen krank zu machen. — Mit dem ſtrengen Faſttag war es diesmal nichts. Da ich zu unwohl und traurig war, um arbeiten zu können, und das Neueſte über Mexiko leſen wollte, ſo ging ich zu Bätjer, wo ich für einen Mann eine Annonce ſchreiben mußte. 5 Schilling erhalten!" Am 11. ſchreibt er: „Wetter ſchwül mit Gewitterluft; ich zwinge mich zur Arbeit, aber es greift mich ſehr an, denn außer Waſſer habe ich nichts, und dies darf ich nicht trinken, da ich an Durchfall leide. Gott beſſers!" Trotzdem arbeitet er die nächſten Tage eifrigſt an ſeinem Stücke, dann an Bildern für Dannenberg, wofür er jeweilig einige Schillinge erhält und ſich auch einmal wieder „in Brot und Käſe" recht ſatt eſſen kann.

Dazu quält ihn mit der eigenen Sorge die um ſeinen Guſtav, den Sohn, der gegen ſeinen Willen Schauſpieler und Theaterſchriftſteller geworden iſt und ein nicht viel beſſeres Leben führt als der Alte. Zum Überfluß machen ſich beide noch Konkurrenz; ſo ſchreiben ſie beide im Auguſt eine „Galathe". — „Ich will ihm meine Arbeit für ein Paar alte Schuhe und 1 Mark baar überlaſſen. Umſonſt kann ich's nicht; er verdient an ſeinen Stücken genug und hat bei Carl Schultze[2]) ſeine feſte Gage." (Der Sohn

[1]) Dannenberg war der Direktor des Elyſium-Theaters in der damaligen Vorſtadt St. Pauli, den Lyſer für den Punſch-Kalender 1854 trefflich gezeichnet hat.

[2]) Carl Schultze war der Gründer und langjährige Direktor des Carl Schultze-Theaters in St. Pauli, der 1861 mit Lyſers „Linorah" ein Vermögen verdiente; er lebt noch heute als Rentier in Wandsbek bei Hamburg.

gab Bedientenrollen.) So ſchleppt er ſich, von Schauſpielern, Kellnerinnen, Handwerkern gelegentlich traktiert, das Jahr über durch. Daß ſeine Arbeiten die Anerkennung der Kritik fanden, ſeine Stücke zunächſt an Dannenbergs Vorſtadttheater wiederholt und mit Erfolg aufgeführt wurden, änderte an der Sachlage nichts. — „Am Sonntag", ſchreibt er am 30. Juli, „wurde mein Stück fünfmal gegeben, dann reichten die Kräfte der armen Schauſpieler nicht mehr aus. Ich hatte den ganzen Tag über keinen Schilling Geld, aber Schweſter Lotte machte mich ſatt." Um die Jahreswende arbeitet er mit Anſpannung aller Kräfte an zwei Stücken, einem „Wilhelm Lange" und einer „Elena", verſchiedene kleinere ſchriftſtelleriſche und zeichneriſche Arbeiten ungerechnet. Am Abend des alten Jahres gelang es ihm, für den letzten Akt des erſten Stückes 6 Schillinge zu erhalten; er kaufte nun „für 2 Schillinge Brot, für 2 Schillinge eine gute Bleifeder, für 1 Schilling Licht und für 1 Schilling Rum". „Abends 8 Uhr aß ich mich bei der Jagemann in Kartoffeln ſatt, wozu es noch heiße Knackwurſt gab, und Bramer, der da war, ließ mir ein Glas Grog geben. Um 9 Uhr zu Bette und bis 9 Uhr ins neue Jahr hinein geſchlafen." Aber ſo hoffnungsvoll dieſer Anfang ſein mochte, am Neujahrstag ſelbſt vermochte er nur zweier Schillinge habhaft zu werden: „Dafür kaufte ich mir Brot und ging mit ſehr lang herunterhängenden Ohren nach Hauſe. An der Ecke von Gählers Platz greifen mich die guten Kellner der dort befindlichen Reſtauration auf, ſpendiren mir 1 Pfund Speck, 4 Rundſtücke und eine halbe Flaſche Rum. Den Speck gab ich meiner Wirthin, damit ſie uns heute meine Erbſen kochen kann. Als ich mir auf Gählers Platz ein Schillingsbrot kaufte, gab mir das wirklich ſchöne junge Ladenmädchen noch zwei Zuckerkuchen darauf. Mary Wülffken (Tochter des Direktors vom Wülffken-Theater) trägt heute meinen Soloſcherz: ‚Das erſte Debüt' vor. Der . . . Fauſt (artiſtiſcher Direktor ebengenannter Bühne) hat meinen Namen als Verfaſſer vom Zettel geſtrichen. Na wart! Ich werde es Dir und Deiner . . . eintränken. Mit dem Herzenswunſch: ‚Gott erhalte meine Kinder und laſſe es ihnen wohl ergehen!' beſchließe ich den erſten Tag des Jahres 1868."

Die Not nahm nicht ab. Unbarmherziger Froſt trat ein und zugleich hoher Waſſerſtand, der den Ärmſten zwang, ſein Kellerloch

Nachschrift.

Lassen die Menschen glauben, die Leiden der Nacht, Entbehrungen und Narren zu sein ist schön, ist der Nacht nicht selbst darüber zu zürnen, sondern zu lachen, und sie zu preisen, wo sie Lust und Freude dem einen kann. — Leben und Freiheit sind dem einen Freund; das mögt ihr gut mit der Welt, aber ich verabscheue ihre Freuden und Leiden. Ein Glas Wein, ein Kuß, ein Lied, ein Ritt und lieb es jeder wie er will, ein kurzes Leid schlägt drein!

Hitzig

Leipzig den 7ten May
1831.

(Siehe „Benjamin" S. 22.)

aufzugeben und in der Wirtin ihrer Stube zu ſchlafen. Während er ſich von Pferdebrot, Kümmel und Limburger Käſe ernährte und es auch da noch als etwas Beſonderes notierte, wenn er ſich ſatt gegeſſen hatte, wurden innerhalb weniger Tage die „Elena“ über den dritten Akt gefertigt, der „Lange“ vollendet, an einer „Venus Aphrodite“, einer „kleinen Bettlerin“ und anderem gearbeitet, ein „Langeprolog“ entworfen, ein Gedicht „an die Geſchworenen“ geſchrieben und an „Vulkan und Venus“ gearbeitet. Dazu trat nun aber ſo dunkles Wetter ein, daß Lyſer tagelang weder ſchreiben noch zeichnen konnte.

Zum 13. Januar bemerkt er: „Ich konnte den ganzen Tag nicht arbeiten. Thau und Sauwetter; gehungert. Abends den Frühlingsprolog geſchrieben.“ Dazu hatte er, der ſtändig krank war, an Huſten, Durchfall und rheumatiſchen Schmerzen litt, eine unſägliche Schur mit ſeiner Wirtin zu beſtehen. „Meine Wirthin“, heißt es am 16. Januar, „war geſtern wieder en Sau beſoffen, wurde Abends noch ſo malitiös, daß ich ſie beinah geohrfeigt hätte, allein ich bedachte, daß das verrückte L . . . . völlig unzurechnungsfähig iſt, doch ziehe ich aus, ſobald ich beſſere Kleider habe. An dem 3. Akt der ‚Elena‘ geſchrieben, Brot, Wurſt, Papier gekauft. Freitag den 17. Das Wetter war geſtern frühlingsmäßig, aber der Dreck auf den Straßen unbeſchreiblich, meine ſchönen Stiefel leiden furchtbar darunter. Von Meyer will meine Wirthin wieder nichts bekommen haben, was ich ihr aber nicht glaube. . . . Für meine alte Hexe eine Klageſchrift in Sachen contra Jagemann begonnen. Sie iſt dieſen Abend noch zum alten Scherff; zeigt der ſich auch als L . . . , ſo kann ich heute auch wieder hungrig zu Bett gehen! — Gott im Himmel (wie die Frommen zu ſagen pflegen) ſei gelobt! Der alte Scherff hat für den Schluß der ‚Elena‘ meine fällige Monatsmiete diesmal noch bezahlt, ob mehr? weiß ich nicht, denn meine ‚verwunſchene Prinzeſſin‘ kam wieder angeſoffen nach Hauſe, gab mir aber ein Schwarzbrot zu 2 Schilling, für 1 Schilling Leberwurſt und 1 Schilling baar zu Kümmel, wovon ich ihr natürlich ſofort ihr Glas, ‚voll bis zum Ueberſchweppen‘, darreichte. Jetzt kocht ſie Kaffee; wenn ich den getrunken habe, werde ich zu Bette gehen, denn Prinzeſſin Tulipane mit dem Höcker kann ſich kaum auf den Beinen halten! Sie nimmt ſich mit ihrer feuerroth geſoffenen Naſe aus wie ‚der

im Irrgarten der Liebe umhertaumelnde Cavalier'." Unter ſtrenger Arbeit an der Burleske „Vulkan und Venus", einem „Grazioſo", „Beethoven" folgten Tage äußerſten phyſiſchen Unbehagens in dem kaum mehr menſchenwürdigen Daſein, das dieſer Schriftſteller führte. Wochenlang entkräfteten ihn Huſten, Diarrhöen und rheumatiſche Schmerzen, die ihm auch die Nachtruhe raubten. Dazu die ungeſundeſte Nahrung, ungenügende Kleidung und der traurige Umſtand mit der betrügeriſchen, immer betrunkenen „Tulipane". Doch hatte auch dieſe Exiſtenz noch ſpärliche Momente der Freude; einmal einen „herzlichen Brief von Guſtav", dann eine Kuchenſendung von einem Kakesbäcker und Verehrer ſeiner Werke, einen Taler, den eine junge Dame ſchickte, einmal ein unerhörtes Geſchenk: „ein feines Hemde, Weſte, Socken, ein Taſchentuch und einen Hut bekommen". Aber immer mehr häufen ſich die Schmerzensrufe — „entſetzlich abgeſpannt, ſchändlich unwohl, nichts Warmes mehr eſſen, denn in Folge deſſen haben ſich zu meinem alle Kräfte aufreibenden Durchfall auch noch Hämorrhoidalleiden eingeſtellt, die mich furchtbar quälen, die Nacht dreimal aufgeweſen, Froſt und tiefer Schnee... Sie (die Wirtin) war Abends wieder beſoffen, und von meiner Chocolade, welche ich durch Wegners Vermittlung erhielt, werde ich auch wohl nichts zu ſchmecken bekommen. Das alte L.... giebt alles ihrer ſchmutzigen Beſtie!" Endlich ſchien es zu Ende gehen zu ſollen: Freitag, den 31. „Dieſe Nacht glaubte ich die Cholera wirklich zu bekommen, ſo arg war es! Wetter trübe, dunkel, ſchmutzig. Ich befinde mich ſo ſchlecht, daß ich wohl heute die Reinſchrift von ‚Tulifäntchen' nicht mehr werde beenden, dabei fühle ich eine Leere im Magen, daß ich immerfort eſſen möchte, obgleich ich mir ſagen muß, daß dies mein Tod unfehlbar ſein würde. Hätte ich nur meinen Nachlaß für Guſtav erſt geordnet und in Sicherheit gebracht. Brennender Durſt, den ich nicht ſtillen darf! dabei heizt die Alte nicht ein und ſo ſitze ich da, todkrank und ohne die mindeſte Pflege, in der feuchten kalten Kammer, wo ich mich den Tag über nicht einmal hinlegen kann. — Ich muß erwarten, daß es ſchon in der nächſten Nacht mit mir vorbei iſt, wenn keine Beſſerung eintritt. Mein letzter Gedanke wird Guſtav ſein, und ich wünſchte nur, daß er, was ich hier geſchrieben, zu Geſicht bekommen möge, wenn ich nicht mehr bin. Alles Übrige iſt mir gleichgültig. Abends vollendete ich noch ſpät die Reinſchrift des ‚Tulifäntchen' und ſuchte

gegen Morgen ganz erſchöpft mein elendes Lager auf. So endete der erſte Monat des neuen Jahres für mich."

Wie mancher hätte dieſer Situation durch Selbſtmord ein Ende gemacht. Der alte Mann — er bejammerte bereits einen kleinen, von ſeinen Eltern vernachläſſigten Enkel, der zu jammervollem Verkommen beſtimmt ſchien — ſchrieb einmal in der ſchlimmſten Zeit: „Ich habe den Mut zu leben ſo lange ich muß."

Unterz.: (N. Z. Z.)

Schriften und Zeichnungen

von

Johann Peter Theodor Lyser.

In den **Originalien** aus dem Gebiete der Wahrheit, Kunst, Laune und Phantasie, herausgegeben von Georg Lotz, Hamburg, sind folgende Arbeiten erschienen:

1828.

Nr. 48: 12. Jahrg. Der Friedhof. J. P. T. L.

1830.

„ 40: 14. Jahrg. Der alte Bursche. Aus dem, in Kurzem bei Hoffmann & Campe erscheinenden Roman „Benjamin" mit 12 Charakterbildern von J. P. T. Lyser. (Nach der Melodie des bekannten Soldatenliedes von Béranger.)

„ 60: Der Weinkeller. Ein Scherz von J. P. T. Lyser.

„ 66: Lieder eines wandernden Malers. Von J. P. T. Lyser. 1. Der Ausflug. 2. Morgen. 3. Der alte gute Gastherr.

„ 77: Lied. (Nach der Weise Robin Adar.) J. P. T. Lyser.

„ 79: Flitterwochen. Eine Humoreske von J. P. T. Lyser.

„ 88: Paganini.

„ 89: Lyda's Traum. (Gedicht.) J. P. T. Lyser. (Siehe Lieder eines wandernden Malers. S. 81.)

„ 113: Veit Werner. Ein Nachtstück al fresco von J. P. T. Lyser. (Nach einer wahren Begebenheit.)

„ 114: Schluß von Veit Werner.

„ 132: H. Heines Reisebilder. Neue Ausgabe. (Besprechung.) Von L . . . r.

„ 134: Serenade. J. P. T. Lyser.

„ 150: Schutzrede. Zum Besten der großen Damenhüte. Von J. P. T. Lyser.

Für den Jahrgang 1830, Nr. 62, zeichnete Lyser auch den Schauspieler L. Devrient als Fallstaff in zwei Szenen dieser Rolle aus Heinrich IV., ferner als Shylock und Franz Moor. Vergl. H. Uhde: Das Stadttheater in Hamburg ꝛc. S. 48.

In **Pappe's Lesefrüchten** 1830 sind erschienen:

Auch ein Wort über den dritten Theil der Heineschen Reisebilder. J. P. T. Lyser, Maler. — 1. Bd., 11. Stück. S. 161—163.

Das standhafte Schneiderlein. Ein Mährchen aus der neuesten Zeit. Nach einer Caricaturzeichnung von J. P. T. Lyser. — 2. Bd. S. 123—126.

Neueste Abenteuer und Lebensende des berühmten Hundes Berganza. Von J. P. T. Lyser. — Das. S. 215, 260, 277.

Das Bild. Ein Phantasiestück von J. P. T. Lyser. 3. Bd. S. 145—152.

Lebewohl. J. P. T. Lyser. — Das. S. 173.

Univ.-Bibl. München

Prinz Eselein. Dramatisches Mährchen (Marionettenspiel) in 1 Akt von J. P. T. Lyser. Das. S. 369—382.

Zu diesem Stücke vergl. Vetter Kirchhoff. 3. Heft, S. 15, wo Lyser den Zweck angibt, zu dem es gedichtet wurde. Es sei fast ebenso oft aufgeführt worden als 30 Jahre später Linorah in St. Pauli und in der Lesehalle.

Drei Wochen aus dem Leben eines Katers. Von Murr dem Jüngeren. 4. Bd. S. 177, 195, 212.

Ferner:

Politisches Taschenbuch für die Jahre 1830 und 1831. Hamburg, von F. J. Wit von Döring.

Zu diesen beiden Jahrgängen lieferte J. P. L. die Skizzen.

Benjamin. Ein Roman. Aus der Mappe eines tauben Malers. 1. Theil, mit 12 Charakterbildern, erfunden und radiert vom Herausgeber.

Motto: Er war ein Kind der Zeit. Sie hob ihn,
Sie trug ihn, Sie ließ ihn fallen.

Hamburg, Hoffmann & Campe 1830, kl. 8° XVI u. 248 S. (Alles was erschienen.)

Dieser Roman enthält die Lebensgeschichte des jungen Lyser. — Meinem Exemplare sind 2 Federzeichnungen von Lyser vorgeheftet und enthält das letzte Blatt eine Nachschrift von J. P. T. Lyser, Hamburg, den 7. May 1831, folgenden Inhalts: Wenn die Menschen

glauben ſie hätten das Recht: Spitzbuben und Narren zu ſeyn; ſo habe ich das Recht: mich nicht darüber zu ärgern, ſondern zu lachen, und ſie zu geißeln, wo ich kann. — Feder und Griffel ſind Diener meines Herzens. Das meynt es gut mit der Welt, aber es verabſcheut ihre Thorheiten und Laſter. Ein Schaaf duldet, ein Egoiſt zuckt die Achſeln und läßt es gehen wie es will; ein braver Kerl ſchlägt drein!

Der Laden von Hoffmann & Campe. 1830.

Phantaſien aus B-moll. Am Abend des 16. Junius 1830. Von einem tauben Maler (P. Lyſer). Dieſe kleine Abhandlung ſteht auf S. 45—52 in: Paganini's Leben und Charakter nach Schottky. Dargeſtellt von Ludolf Vineta. Mit Paganini's Bildniß (von J. P. T. Lyſer). Hamburg 1830, Hoffmann & Campe. 8° 52 S. Gedruckt bei Conrad Müller Wwe. (Bohnenſtraße Nr. 151).

Ludolf Vineta iſt Pſeudonym für Dr. phil. Ludolf Chriſtian Wienbarg. Die Schrift ſiehe in: Lexikon der hamburgiſchen Schrift-

steller Nr. 4358, § 2. Schottky (Friedr. Karl Julius Schütz, Dr. und Professor): Leben, Charakter und Kunst des Ritters Nicolo Paganini. Hamburg 1830, gr. 8°. Diese Schrift fehlt im Lexikon der hamburgischen Schriftsteller. — Das Porträt Paganinis hat Lyser auf dem Zimmer Paganinis gezeichnet, welcher darüber äußerte: „Das ist das ähnlichste Portrait, welches ich von mir gesehen habe."

Vergl. Heinrich Heines sämtliche Werke. 4. Band. Hamburg, Hoffmann & Campe, 1861. S. 218.

Ach bitte, bitte! lieber Mann!

Sieh' nur das schöne Büchlein an,
Und kauf es mir als Festgeschenk,
Damit ich Dein in Lieb' gedenk!
Ach bitte, bitte! liebe Frau!
Sieh an dies schöne Buch genau,
Und kauf es Deinem Männlein dann,
Der draußen gar vieles lernen kann!

Das schönste von allen A B C'n
Für die, die's Lesen schon verstehn,
Für wohlgerath'ne, erwachs'ne Kinder,
Es macht den Kopf und das Herz gesünder.

Nach Pestalozzi's und Stephani's Methode,
Und nach Amalien Schoppens, geb. Weise, Mode,
Mit Bildern und Verslein und Liedern daran,
Verfaßt von dem Doctor Hans Kindermann.
In Hamburg verlegt's Anno 1830
Hoffmann & Campe, sorgfältig und fleißig.

Verfasser ist August Lewald (siehe Lexikon der hamburgischen Schriftsteller Nr. 2262, der unter den Pseudonymen: H. Kindermann, Tobias Sonnabend und Kurt Keller schrieb. Die Umschlagsbilder und die 8 Bilder im Text sind von Lyser mit der Feder auf Stein graviert. Gedruckt bei Conrad Müllers Nachfolger (Bohnenstraße Nr. 151). 16° IV und 7—69. Die Seiten 5 und 6 sind infolge fehlerhafter Paginierung ausgefallen.

1830—1834.

Almanach dramatiſcher Spiele zur geſelligen Unterhaltung auf dem Lande. Begründet von Aug. von Kotzebue, herausgegeben von Mehreren. Hamburg, Hoffmann & Campe.

Für dieſen Almanach zeichnete Lyſer die Umſchlags- und zum Teil auch die Rollenbilder (Jahrg. 1830, 31, 33, 34). Der 31. Jahrg. enthält 5 Federzeichnungen auf Stein, bez. Lyſer dell. Auch die Erklärung der Zeichnungen iſt von Lyſer. Siehe Goedecke II, Bd. 8, S. 128, 3. Im Lexikon der hamburgiſchen Schriftſteller Bd. 4, S. 619 heißt es: Auch ſind die Zeichnungen auf dem Umſchlag von Wits politiſchem Taſchenbuch für 1830 und 1831, ſowie von Lebrüns Almanach dramatiſcher Spiele für 1831 und der Commentar dazu von ihm. (NB. Die Angaben des letzteren Werkes beruhen zum Teil auf dem Selbſtbericht Lyſers.)

1832.

Der Verleger und der Autor. Parodie nach H. Heine. Unterzeichnet Lyſer. Im Berliner Figaro. Redigiert und verlegt von L. W. Krauſe. Nr. 15, 17. Mai 1832.

S. Meyer, Verzeichnis einer Heinebibliothek. Leipzig 1905. S. 33.

Anleitung zum Caricatur-Zeichnen, das Höhere dieſer Kunſt; dargeſtellt und in Beiſpielen erläutert mit 6 Steindrucken und erklärendem Text. Leipzig 1832. Quer 4°.

1833.

Unterſchied zwiſchen Allopathie und Homöopathie, nach Lyſer. Lyſer del. Menzel lith. Im „Verzeichniß der durch Kunſtdruck vervielfältigten Arbeiten Adolf Menzels. Beſchrieben von A. Dorgerloh. Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1896", gr. 8°, XVIII und 24 S., wird S. 27 II „Lithographien mit der Feder", das Blatt wie folgt beſchrieben:

„Der Tod kniet in Mitte des Blattes, den Schädel noch mit lockigem Haupthaar und Bart und großer Brille verſehen, umhüllt mit dem Leichentuche; er faßt die beiden mit Totenköpfen gezierten Fahnen der zur Seite ſtehenden Ärzte und den durch Hahnenſchwanz und den oben auf der Fahnenſtange ſtehenden Hahn als Hahnemann bezeichneten Erfinder der Homöopathie und links neben einer rieſigen

Medizinflasche stehenden hageren Allopathen und ruft ihnen zu: „Seid einig! einig! einig!" Dahinter steht nachdenklich lächelnd Mephisto. Hahnemann wird von einem Harlekin bedrängt. Über dem Tod schwebt ein Uhu, zwischendurch gewahrt man Grabmonumente und Kreuze. Die Darstellung ist mit Doppellinien umgeben und 17 1/2 cm breit, 13 3/4 cm hoch. — Anm.: Es gibt auch sorgfältig kolorierte Exemplare, aus ca. 1830—33 stammend." — NB. Die Maße stimmen nicht genau, es ist richtiger 17 und 15 1/2 cm. Bei 13 3/4 cm ist die Unterschrift innerhalb der Linien nicht mitgemessen. Dieses satyrische Blatt bezieht sich auf den Streit zwischen Allopathen und Homöopathen, der im Beginne der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts sehr heftig entbrannt war und auch einen großen Schriftenwechsel im Gefolge hatte. Ein Exemplar dieses seltenen Blattes, koloriert, besitzt die Kunsthalle in Hamburg, ein anderes ist in Berlin in der Menzelsammlung.

1833.

Cäcilia. Ein Taschenbuch für Freunde der Tonkunst. Herausgegeben von Lyser. 1. Jahrg. (Mit 8 Zeichnungen [7 von Lyser] und 4 Musikbeilagen.) Hamburg 1833, Hoffmann & Campe, kl. 8° o. Dr. VIII u. 278 S. 1 Bl. Druckfehler. Auch die Umschlagszeichnungen sind von Lyser, ebenso die Kompositionen mit Ausnahme von Nr. 1.

In diesem Taschenbuch stellen „die ersten zwei Bildchen den unsterblichen Louis v. Beethoven" vor. Nr. 1 ist „treu nach der Natur gezeichnet, wie er in den letzten Jahren seines Lebens mehr sprang und lief denn ging". Nr. 2, wie er das Thema zur Scene am Bach" entwirft. Die beiden Blätter gehören in der Tat mit zu dem Besten, was Lyser gezeichnet hat. Taschenbuch und Zeichnungen sind Seltenheiten. Zu den Beziehungen Lysers zu L. v. Beethoven sei hier angeführt, was Ludwig Nohl in Beethovens Leben, 3. Bd., Leipzig 1877, S. 843, Anm. 60 bemerkt: „Ueber die Bekanntschaft Beethovens mit einem ‚Pater Sophus', Ortsgeistlicher von Mödling, hat der unverwüstliche Literat J. P. Lyser ein Feuilleton ‚Der letzte Freund L. v. Beethovens', geschrieben, das dieselbe auf einen kräftigen Trank (Ofner mit Salpeter) zurückführt, den der geistliche Herr im Wirthshause, wo Beethoven gewohnt habe, dem von einem heftigen Gewitter durchnäßten

und erſtarrten Heimgekommenen zur Erfriſchung anpries." — ....
In derſelben Anmerkung heißt es: „Schon 1834 hatte Lyſer, der allerdings Beethoven perſönlich gekannt und von ihm die gelungene Federzeichnung in ganzer Figur (Berlin, Schröder) geliefert hat, in der Neuen Zeitſchrift f. M. Nr. 31 ff. allerhand unwahre und halbwahre Dinge berichtet. Sie haben nur deshalb nicht viel Schaden angerichtet, weil die Auffaſſung von Beethovens Charakter im Ganzen nicht unrichtig iſt."

Eduard Fuchs in Berlin, Muſiker-Karikaturen, in Zeitſchrift für Bücherfreunde, 5. Jahrg. 1901—1902, Heft 12, März 1902, S. 451 ſagt: „Im Beethovenhaus in Bonn ſind zwei Nummern vorhanden, die vielleicht als Karikaturen bezeichnet werden könnten. Eine Lithographie (Nr. 87 des Katalogs) von J. P. Lyſer, ‚Beethoven auf der Straße gehend', kennzeichnet die Gangart des Altmeiſters in den letzten Jahren, ‚wo er mehr ſprang und lief, denn ging'. Dieſes Bild war ſeiner Zeit in ‚Cäcilia', Taſchenbuch für Freunde der Tonkunſt, 1833, enthalten. . . . Wir bezweifeln übrigens ſtark, daß die Zeichner dieſer zwei Blätter die Abſicht gehabt haben, mit ihren Bildern Karikaturen Beethovens zu ſchaffen."

Im Katalog II von Franz Stöpel, Kunſtantiquariat in Leipzig, 1905, wird S. 3, Nr. 61 angeboten: „Beethoven, L. v., Komponiſt 1770—1827, ganze Figur, wie er ſich in den letzten Jahren in Wien auf der Straße zeigte. Original-Lithographie von Lyſer, 8°. Sehr ſelten, 5 Mark."

Die Beethovenſtudien von Th. von Frimmel I. Beethovens äußere Erſcheinung, ſeine Bildniſſe von Th. von Frimmel. Mit einer Heliogravüre und zahlreichen Abbildungen im Text. München und Leipzig bei Georg Müller, enthalten folgende Bemerkungen. S. 120: „Eine Zeichnung von Lyſer bietet uns ein Bild des Komponiſten, wie er in raſchem Gang begriffen iſt. Die Hände ſind auf den Rücken gelegt, der Oberkörper iſt etwas vorgebeugt, der Kopf aber wird aufrecht getragen, ſo daß der Zylinderhut, der ſtark aus dem Geſichte geſchoben iſt, in eine etwas geneigte Lage kommt. Man beachte nebſtbei, daß Beethoven hier Schuhe trägt. Die Figur, die Lyſer gezeichnet hat und die wir hier nachbilden, ſcheint ſich in kurzen raſchen Schritten zu bewegen. Das paßt zur Schilderung des Ganges, wie ſie Sporſchill entwarf. Dr. Gerhard von Breuning, der als Knabe den großen Tonmeiſter noch oftmals

geſehen hat, teilte in ſeinem Buch ‚Aus dem Schwarzſpanierhauſe‘ mit, daß die Art, wie Beethoven auf der Lyſerſchen Zeichnung ausſchreitet, wohlgetroffen iſt. Nicht dasſelbe könne man vom Antlitz auf dem Lyſerſchen Blatte behaupten.[1]) Das Geſicht iſt denn auch ganz merkwürdig aufgefaßt, faſt karikiert, wie die ganze Figur. Die Naſe, die Lyſer gezeichnet hat, läßt es begreiflich erſcheinen, daß ſie von mehreren Stimmen aus den zwanziger Jahren als eckig bezeichnet wird. Auf der alten Lithographie, die unſerer Abbildung zugrunde liegt, ſteht unten: ‚nach einer Originalzeichnung‘. Wo dieſe gegenwärtig ſteckt, kann ich nicht mit Beſtimmtheit angeben. Die Bleiſtiftzeichnung, die vor etwa einem Dezennium durch C. F. Pohl in die Sammlung der Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien eingereiht worden iſt, könnte das geſuchte

[1]) „Die Lyſerſche Zeichnung iſt ſchon ſeit Jahren lithographiert. Eine verkleinerte Wiedergabe iſt dem Artikel „Beethoven“ in G. Groves Muſiklexikon beigegeben. Im Verlage von E. H. Schroeder in Berlin iſt ein Kupferſtich erſchienen (um 1860), der mit der älteren Lithographie faſt gänzlich übereinſtimmt und wahrſcheinlich nach dieſer hergeſtellt iſt. Man teilt mir mit, daß dieſer Stich von Eduard Mandel gefertigt iſt. Der Beethovenkopf rechts oben auf dem Stiche findet ſich reproduziert in Schorers „Familienblatt“ 1881, I. Bd., Nr. 26. Bezüglich Lyſers bemerke ich, daß er zu Flensburg 1804 geboren iſt (nach E. M. Oettingers „Moniteur des dates“). Als Robert Schumann die „Neue Zeitſchrift für Muſik“ herausgab, war Lyſer Mitarbeiter derſelben. Im Jahrgang 1834 ſtehen novelliſtiſch gehaltene Artikel von ihm. Von den Davidsbündlern wurde er Fritz Friedrich genannt (vgl. Janſen: Davidsbündler S. 15, 29, 32, 169 ff., 219, 226, 240). 1834 war Lyſer taub geworden. Seine Beziehungen zu Beethoven ſollen von E. Ranzoni im „Wanderer“ beſprochen ſein, doch fehlt mir bisher das genaue Zitat. Nach einer gütigen Mitteilung des Fräuleins H. Lyſer, der Tochter des Künſtlers, war dieſer auch in der Zeit von 1845 bis 1851 in Wien. Damals redigierte er auch die Zeitſchrift „Öſterreichs Parole“, Schutz für Wahrheit und Recht gegen Preßfreiheit (vgl. Ant. Mayer: Buchdruckergeſchichte Wiens II. 228). Äußeres und inneres Mißgeſchick brachten ihn damals um ſeine Erſparniſſe. Er kehrte in ſeine Heimat nach Holſtein zurück, wo er 1859 oder 1860 ſtarb. Der angeſehene Schriftſteller Guſtav Lyſer iſt ein Sohn Johann Peter Lyſers. Vgl. auch „Neue Zeitſchrift für Muſik“ 1886, S. 443, L. Nohl „Das moderne Muſikdrama“ S. 169 ff. „Neue Wiener Muſikzeitung“ (Verlag B. Kratochwill) vom 20. März 1890. Zeichnungen von Lyſer ſind auch im Fuchsſchen Verzeichnis beſchrieben.“

(Dieſe Note enthält mehrere Unrichtigkeiten. Bei der Zeitſchrift „Öſterreichs Parole“ muß es heißen: gegen Preßfrechheit; ferner iſt Lyſer nicht 1859 oder 1860 geſtorben, ſondern erſt 1870 im Altonaer Krankenhauſe. D. Verf.)

Original ſein, geht aber doch mit der Lithographie nur ganz im allgemeinen zuſammen. Der Name Lyſer darauf iſt nicht von der Hand des Zeichners, ſondern, wie mir der jetzige Archivar E. Mandyczewski verſichert, von der Hand C. F. Pohls darauf geſetzt.[1]) Es gibt noch eine ſchreitende Beethovenfigur, die in allem Weſentlichen mit der bekannten Lyſerſchen Lithographie übereinſtimmt. Dieſe Figur kommt als Illuſtration des Taſchenbuches für Freunde der Tonkunſt vor, das Lyſer 1833 zu Hamburg unter dem Titel ‚Cäcilia' herausgab. Die Figur Beethovens ſieht alſo hier ungefähr ebenſo aus, wie auf unſerer vorhergehenden Abbildung, nur iſt ſie noch flüchtiger gezeichnet. Auch iſt ihr ein architektoniſcher Vordergrund, mittlerer Plan und ein Hintergrund mit einem Park, einem Hauſe und zwei Perſonen beigegeben. Die wenigen Zeilen, die Lyſer im Text über dieſe Beethovenfigur mitteilt, geben uns einen Anhaltspunkt für die Datierung. Es iſt von den ‚letzten Lebensjahren' Beethovens die Rede. Lyſer ſagt, dieſer Beethoven ſei ‚treu nach der Natur gezeichnet, wie er in den letzten Jahren ſeines Lebens durch die Straßen Wiens mehr ſprang und lief denn ging'."

In einer Fußnote S. 125 ſteht: „Lenz in ‚Beethoven eine Kunſtſtudie', I 1855, gibt eine knappe Beſchreibung der Tejčekſchen Beethovenfigur, die er mit der Lyſerſchen zuſammenſtellt, ohne Lyſer ausdrücklich zu nennen. Neueſtens iſt die Beethovenfigur von Tejček wiederholt nachgebildet worden, irrtümlich als Lyſers Werk auf einer Bildkarte in Hermann Vogels Verlag (Leipzig), ferner als unbekannt in der Gazette des beaux arts 1899 I, S. 137, mit Angabe des Künſtlernamens in der Rivista musicale italiana."

S. 130: „Die Geſichtszüge ſind gewiß bei Boehm und nicht minder bei Tejček ungefähr ebenſo wenig zuverläſſig als bei Lyſer."

S. 140, nicht S. 139, wie im Regiſter ſteht: „Einige verwandte Züge, ſo die nunmehr ſchon etwas dünne Naſe und die mangelnde Fülle der Wangen, haben ſie mit den Beethovenbildniſſen von Lyſer und Tejček gemein."

---

[1]) „Vgl. hierzu meinen Artikel „Neue Erſcheinungen auf dem Gebiet der Beethovenbildniſſe" in der „Neuen Wiener Muſikzeitung", 20. März 1890. Was vor Jahren (ca. 1880) in München als Originalzeichnung aufgetaucht iſt und ſpäter ſogar einen Käufer gefunden hat, war nichts anderes als eine Nachzeichnung nach der Lithographie. Vgl. hierzu meine Bemerkungen in Janitſchek's „Repertorium für Kunſtwiſſenſchaft" XII, S. 178."

S. 147: „Wollen wir der Vollſtändigkeit wegen noch einige Zeichnungen von Lyſer erwähnen, die ſich — man möchte ſagen: leider — erhalten haben und die mit der Sammlung Alois Fuchs' in die Berliner Bibliothek gelangt ſind. Ich meine die zwei Verſuche, eine Apotheoſe Beethovens darzuſtellen. Mitten jedesmal Beethoven im Freien von zwei ſchwebenden Geſtalten bekränzt. Nach Art der deutſchen Romantik hat der Künſtler dieſes Mittelbild mit Aſtwerk und Ranken umgeben, in dem kleinere Randbilder eingeſchloſſen ſind. Auf einer dieſer Kompoſitionen ſieht man Beethoven auf dem Sterbebette und dabei vier ſeiner Bekannten, unter denen der kleine Breuning beſonders auffällt. Allerlei Anſpielungen auf Werke Beethovens füllen die übrigen kleinen Felder. Dieſe Blättchen ſind ſigniert und werden durch die Datierung dem Jahre 1845 zugewieſen."[1])

„Gewiß aus dem Gedächtnis, aber ohne ſonderlich ſicheres Erinnern iſt Lyſers Zeichnung entworfen, die Beethoven, im Freien ſitzend, darſtellt, zu gleicher Zeit in die Luft blickend und auf einem großen Notenblatt ſchreibend. Lyſer hat es, wie den ſchreitenden Beethoven, für das Taſchenbuch ‚Cäcilia' von 1833 nachbilden laſſen oder wohl gar für dieſen Almanach beſonders komponiert. Künſtleriſch verfehlt, als Bildnis mißglückt, bleibt dieſe Darſtellung für uns ohne große Bedeutung."

Eine Bemerkung S. 160 iſt zwar belanglos, ſei aber der Vollſtändigkeit wegen angeführt: „Die Wangen (Beethovens) waren endlich eingefallen, die Naſe hatte ihre Rundung verloren. Dietrichs, Tejcéks, Boehms, Lyſers und Deckers Zeichnungen können für dieſe Zeit mit Vorſicht benutzt werden." (Gemeint iſt die Zeit nach 1826.)

1833.

Mephiſtopheles. Ein politiſch-ſatyriſches Taſchenbuch auf das Jahr 1833. Herausgegeben von C. Herloßſohn. Mit Kupfern

[1]) „1880 notierte ich mir in Berlin die Inſchriften, als: „Lyſer del. 1845" und „Lyſer delt. 18 M. 45". Beide Blätter ſind 1904 für „Die Muſik" nachgebildet worden. Die Szene am Sterbebette iſt erwähnt bei G. Breuning „Aus dem Schwarzſpanierhauſe" (S. 110). Danach wären die Umherſtehenden Steffen von Breuning, der kleine Gerhard, Schiedler, Johann von Beethoven und Hüttenbrenner. Breuning nennt fünf, alſo eine Perſon zu viel. Es ſind ihrer nur vier am Sterbebette dargeſtellt."

von J. P. Lyser. Leipzig, Brüggemanns Verlags-Expedition, 8° o. Dr., 289 S. (8 fein kolorierte Lithographien und Umschlagszeichnungen.)

Die Lithographien zu diesem Buche hat Lyser bei seiner Anwesenheit in Weimar Goethe vorgelegt. In der Schilderung dieses Besuches sagt er: „Geistreich, das muß ich sagen, war meine Unterhaltung mit Goethe aber nicht, bis ich meine mitgebrachten Mephistoskizzen auskramte. Diese schienen den alten Herrn zu interessiren, allein er tadelte mich, daß ich nur den Teufel mir zum Helden erwählte; ‚Das Böse', dies sind Goethe's eigene Worte, ‚steht dem Guten gegenüber, mithin darf nie der Gegensatz zum Bösen, nämlich das Gute, fehlen. Wie wäre es, wenn Sie einen modernen Faust zeichneten, einen Destillator des unsichtbar Dämonischen in jeglichem Leben und Treiben? Einen Aufdecker schlimmer Zukunft und gut scheinender Gegenwart, und so umgekehrt! — einen gewaltigen Prediger des „Richtet nicht!" — Maler Faust! — Was sagen wir dazu?' — Ich wußte denn freilich damals nichts zu sagen und mag dem großen alten Herrn wohl mit einem echten Schafsgesichte ins große braune Auge gestiert haben, der aber wußte wohl, wie er das zu nehmen habe, nickte mir freundlich zu ..... und gab dann durch Aufstehen das Zeichen, daß wir uns trollen könnten, jedoch nicht, ohne mich aufzufordern, ihn wieder zu besuchen, wenn ich nach Weimar zurückkäme."

(Der Salon, III, Wien 1847, S. 78—82, unter dem Titel „Norddeutsche Städte", I, Weimar 1830. Der Verfasser hat sich nicht genannt. Siehe Sauers Euphorion 1902. Bericht über einen Besuch bei Goethe von R. M. Werner. — Vergl. „Hamburgischer Correspondent" 1902, Oktober 21, M.-A., Feuilleton. — L. Salomon, Geschichte des deutschen Zeitungswesens. Bd. III, S. 505.)

J. P. Lyser's ausführliche Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche, mit verkleinerten aber vollständigen Copien derselben, von E. Riepenhausen. 13. Lieferung. Göttingen in der Dieterich'schen Buchhandlung 1833.

I. Die Zeiten. II. Die Zeiten. Zweite Platte. — Tom Nero oder die vier Stationen der Grausamkeit. Erste Platte. Tom Nero

oder die vier Stationen der Grauſamkeit. II. Ebenſo. III. Ebenſo. IV. Der Lohn der Grauſamkeit. — Nachträge zu den Zeiten. — Druckfehler. Die 14. Lieferung iſt von Dr. le Petit. Herausgegeben von Karl Gutzkow. Göttingen ibidem 1835.

Theater-Erinnerungen von J. Lyſer — in Auguſt Lewalds Unterhaltungen für das Theater-Publikum — welche von März bis Dezember 1833 erſchienen. Siehe auch „Hamburgiſcher Correſpondent" 1904, Nr. 402, A.-A., Friedrich Röppke von E. J.

Das Buch der Mährchen für Töchter und Söhne gebildeter Stände. Mit 8 Steindr. Leipzig 1833.

1834.

J. Lyſers Lieder eines wandernden Malers. Mit Compoſitionen von Becker, Dorn, Friederike Heſſe, Krug, Poley, Raſtrelli und Clara Wieck. Leipzig, Guſtav Schaarſchmidt 1834, o. Dr. 8° VI und S. 7—111. Hierzu ein Heft in quer 4° mit 10 Kompoſitionen:

Melodienkranz. Eine Sammlung auserleſener Compoſitionen von J. Raſtrelli, C. F. Becker, R. Poley, H. Dorn ꝛc. für Singſtimme mit Pianofortebegleitung. Text von J. Lyſer. Leipzig, bei Emil Güntz. Quer 4°, 10 Lieder, 36 Seiten.

Nannette, die junge Waiſe. Geſammelte Mährchen und Erzählungen für Kinder gebildeter Stände. Mit 8 illuminirten Bildern. Leipzig 1834. 16°. 2. Ausg., Leipzig 1842.

Novellen von J. Lyſer (als Anhang): Fresco Sonette. Leipzig, Otto Wigand's Verlags-Expedition 1834, 8°, 162 und 8 unbezeichnete Seiten.

Das Buch vom Rübezahl. Eine vollſtändige Sammlung aller Volksmährchen aus dem Rieſengebirge, geſammelt und neu erzählt. Mit 6 feinen Kupfern. Leipzig 1834, Wigand'ſche Verlags-Expedition, 8°, 182 S. und 1 S. Druckfehler. Die Steindrücke ſind ſigniert Lyſer del. Lith.-Anſt. von Gondſche u. Steinmetz in Meißen. Die Bezeichnung iſt übrigens nicht ganz gleichmäßig für alle.

Des Knaben Wunderhorn. Mährchen und Lieder. Mit 8 Steindrücken. Leipzig 1834. 8°.

1835.

Don Juan in Leipzig. 1. Heft. 1835.

Leipzig wie es geht und ſteht, lebt und liebt, oder Spaziergänge in und um Leipzig. 4 Hefte. Mit 4 color. humoriſtiſch. Zeit- und Koſtümbildern. Leipzig 1835. 8°. (Nach H. Hayn, Bibl. germ. erot. S. 158.) (Nach dem Lexikon der hamburgiſchen Schriftſteller 1834/35. 16°.)

Umriſſe zu Schiller's Werken, erfunden und gezeichnet von J. P. Lyſer. Leipzig 1835. Quer halb Folio.

Hierzu ſagt Hirſchberg, Vergeſſene Illuſtrationen zu Schillers Werken in der „Zeitſchrift für Bücherfreunde", 9. Jahrg. 1905/06, Heft 2/3, Mai, Juni 1905, S. 113: „Von einem offenbar umfangreicher geplanten Werke ‚Umriſſe zu Schiller's Werken', erfunden und gezeichnet von J. P. Lyſer hat der Autor nur ein einziges Heft dem Drucke übergeben. Und es iſt beſſer ſo. Denn die darin enthaltenen 10 Blätter zu ‚Wallenſtein' machen den Beſchauer wahrlich nicht auf mehr neugierig. Da iſt alles ſteif, ungeſchickt, verzeichnet, unfreiwillig komiſch. Die hier beigefügte Reproduktion der Kapuzinerpredigt, die noch am eheſten eine gewiſſe Geltung beanſpruchen könnte, zeigt dieſe Übelſtände zur Genüge (Abb. 13). Nicht alle Zeichnungen ſind Lyſer ſo mißlungen wie gerade dieſer Zyklus. Sein Beethoven, ſein Paganini ſind, wenn auch nicht frei von beabſichtigter Karikatur, doch intereſſante Stücke. Man fängt jetzt in den Kreiſen der Bücherfreunde an, auch Lyſer zu ſammeln. Der Mann beanſprucht in der Tat ein mehrfaches Intereſſe, da er Maler, Dichter und Muſiker in einer Perſon war. Ihn aber darum als würdigen Nachfolger E. T. A. Hoffmanns zu betrachten, wie es mehrfach geſchehen, iſt ganz unberechtigt; dazu fehlte ihm nicht weniger als alles."

1835/36.

Kunſtnovellen. Die Kunſtnovellen ſind im Lexikon der hamburgiſchen Schriftſteller nicht angeführt. Das Lexikon der deutſchen Dichter und Proſaiſten des 19. Jahrhunderts. Bearbeitet von Franz Brümmer. 4. Ausgabe 1895 gibt an „Künſtlernovellen", 1835, was aber nicht richtig ſein kann. In dem Vorwort zum „Mozart-Album", Hamburg 1856, werden die „Kunſtnovellen" angeführt, mit dem Bemerken, daß außer dem „Don Giovanni" und dem

„Vater Doles", die im 1. und 2. Bande der Kunſtnovellen ſtehen und die im Mozart-Album mit abgedruckt ſind, die übrigen in verſchiedenen Wiener Zeitſchriften, für welche ſie eigens geſchrieben wurden, zerſtreut ſind. Im Mozart-Album ſind ſie wieder vereinigt in der 1. Abteilung Mozartiana, Novellenkranz von J. P. Lyſer. In dieſem Album heißt es: „Was den inneren Werth der Novellen betrifft, ſo hat nicht nur die deutſche Kritik allein denſelben faſt einſtimmig anerkannt, ſondern auch das Ausland; ſie wurden ins Engliſche (von Miß Elliot), ins Franzöſiſche, Holländiſche und Schwediſche überſetzt, und den ‚Vater Doles' übertrug der geiſtvolle durch ſein unglückliches Ende bekannt gewordene Alexander Fiſcher ins Ruſſiſche. Von ‚Don Ranuzio Biscroma' exiſtirt eine italieniſche Ueberſetzung, wo uns recht iſt von dem Dichter Cajetan Cerri. Nach Heinrich Zeiſe ſind die ‚Kunſtnovellen' von Lyſer ins Engliſche, Franzöſiſche und Holländiſche überſetzt." — Mir ſind dieſelben nicht zu Händen gekommen, ich kenne ſie nur aus dem Mozart-Album.

1836.

Gluck in Paris. Vom Verfaſſer des „Vater Doles" ꝛc. 1—5 in Neue Zeitſchrift für Muſik. Im Vereine mit mehreren Künſtlern und Kunſtfreunden herausgegeben unter Verantwortlichkeit von R Schumann. 5. Bd. 1836. Nr. 45 bis 49. 2.—16. Dezember 1839. Leipzig, Joh. Ambr. Barth. — Der Schluß der Novelle in Nr. 49 iſt unterzeichnet: J. Burmeiſter — Lyſer. Dieſe Novelle iſt abgedruckt in: Neue Kunſt-Novellen von J. P. Lyſer. 2. Bd. 1837. S. 77—114.

1837.

Neue Kunſt-Novellen von J. P. Lyſer. 1. Bd. Mit 4 Zeichnungen vom Verfaſſer. Frankfurt am Main. Druck und Verlag von Johann David Sauerländer 1837, kl. 8°, VIII und 310 S. 1 unbez. S. Inhalt des 1. Bandes. 2. Bd. daſ. 1837. Mit 3 Zeichnungen vom Verfaſſer. (Darunter ſein Selbſtportrait.) VIII und 306 S.

Zu der in Bd. I, S. 111 ſtehenden Novelle „Händel", vergl.: Bened. Avé-Lallemant, Dr. jur., Rückblick auf das dritte Norddeutſche Muſikfeſt zu Hamburg. Lübeck 1841, S. 63, Anmerkung.

Gedenke Mein! Taschenbuch für 1837 (6. Jahrg.), Wien, Pfautsch & Voß. — Der Jahrgang enthält: Der Maler und sein Liebchen, von Lyser. — Der Jahrgang 1839: Trinklied am Sylvesterabend.

Polichinell. Dramatisches Feen Mährchen für kleine und große artige Kinder. Von J. P. Lyser. Mit George Cruikshanks Originalholzschnitten. Stuttgart, Verlag von Paul Neff. Stuttgart, Druck von Fr. Müller, o. J. Nach dem Lexikon der hamburgischen Schriftsteller 1837, kl. 8°, 71 S. und 18 Bilder, außer den 2 Umschlagsbildern.

1838.

Giacomo Meyerbeer. Sein Streben, sein Wirken und seine Gegner, für Freunde der Tonkunst. Dresden 1838. 8°.

1838-40.

Abendländische Tausend und eine Nacht, oder die schönsten Mährchen und Sagen aller europäischen Völker. Zum ersten Mal gesammelt und neu bearbeitet von J. P. Lyser, mit 30 Bildern nach Originalzeichnungen des Herausgebers. 15 Bändchen in 2 Abth. Meißen 1838/39. Dasselbe neue Folge Bd. 1—4. Auch unter dem Titel: Hundert und eine Nacht. Ein Mährchen und Sagen Strauß. Mit 2 Abb. 1840. 16°.

H. Zeise sagt einmal, „Lysers Abendländische Tausend und eine Nacht" wurde mehrfach hervorgehoben, und Th. Storm teilte Zeise über dieses Werk mit: „Ich frug Lyser, der mit Ihnen das Uebel fast völliger Taubheit theilte, nach seinen ‚Abendländische Tausend und eine Nacht', die ich einmal in Händen gehabt und aus denen ‚Der Schatten des Grafen' mir im Gedächtniß geblieben war. Er wußte selbst nicht, wo es noch zu bekommen sei, und erst vor drei Jahren, trotz Aufruf im Buchhändler-Börsenblatt, habe ich durch einen Buchhändler in Stuttgart das fünfbändige Werkchen aufgejagt. Die spätere kleine Sammlung von Lyser ‚Einhundert und eine Nacht', die nicht so vergriffen ist, enthält besonders interessante Sachen, so die Sage vom ‚Wehrwolf' von Lyser selbst und die vom ‚Giftfresser Teuscher in Leipzig' von demselben."

1838/41.

Fabeln und Mährchenbuch. 3 Hefte, 1838—41. (Angabe von Brümmer, Lexikon, 4. Ausg. 1895.) Mit 500 Abbildungen nach Zeichnungen von J. P. Lyser.

Nach meinen Notizen und nach dem Lexikon der hamburgiſchen Schriftſteller: Berlin, o. J., gr. 4°.

1839.

Ausſteuer für Deutſchland's Töchter in allen Verhältniſſen ihres Lebens. Mit 14 Tafeln. Meißen 1839.

Dieſes Buch iſt von Frau Caroline Leonhard-Lyſer zuſammen mit ihrem Manne P. Lyſer herausgegeben. Siehe Katalog 50 von Fritzſche in Hamburg 1896. S. 54, Nr. 1641.

Erzählungen für das jugendliche Alter. Aus dem Franzöſiſchen, Straßburg 1839. 12°.

1840.

Herbſtgabe. Taſchenbuch auf das Jahr 1840 von Caroline Leonhard-Lyſer. 2. Jahrg. Mit 7 Zeichnungen von J. P. Lyſer.

Cyanen. Taſchenbuch für 1840.

Motto: Windet zum Kranze die goldenen Aehren,
Flechtet auch blaue Cyanen hinein!
Schiller.

Wien und Leipzig, Friedrich Wilhelm Pfautſch, Seitzergaſſe 423. Titel in Stahlſtich. Pfohl sc. Gedruckt bei A. Strauß's ſel. Witwe. 8° XIV und 298 S. und Inhalt. Hierin S. 97 Vetter Kirchhof. Genrebild von J. P. Lyſer.

Der 1. Jahrgang der Cyanen 1839 enthält eine Erzählung von Lyſer: Der Helgoländer. Der Jahrgang 1840: Drei Tage.

Neue Erzählungen für das jugendliche Alter. Aus dem Franzöſiſchen. Straßburg 1840, 12°.

1842.

Muſikaliſches Bilder ABC zum Leſenlernen der Noten, Vorzeichen und Schlüſſel. Vorſchule des ABC vom Profeſſor Panſeron von J. P. Lyſer. Berlin, Verlag und Eigenthum der Schleſinger'ſchen Buch- und Muſikhandlung, o. J. Quer 4°, 12 lithographiſche Blätter mit dem Titelblatt. (Letzteres lithographiert von Feller.) Nach dem Lexikon der hamburgiſchen Schriftſteller 1842.

Förtſch, J. C. K., ein Jahr auf dem Lande, oder: Das Landleben mit ſeinen Freuden in allen Jahreszeiten für die Jugend in der Stadt. 2. Ausg. mit 5 colorirten Kupfern. Leipzig 1842, IV und 328 S. Das (kolorierte) Tit.-Kupfer: J. Lyſer del., J. C. Boehme sc.

1845.

Deutſchland und Johannes Ronge. Ein ernſtes Wort zu rechter Zeit. 2. Abdr. (Mit Ronges lithographiſchem Porträt.) Leipzig 1845. Gr. 4°.

1846.

Müllner, A. F. Ein neuer Don Quixote. Komiſch-ſatyriſcher Roman von A. F. Müllner. Mit Illuſtrationen (4) von J. P. Lyſer. Wien und Leipzig 1846, Joſeph Stöckholzer v. Hirſchfeld. 8°, 273 S. (Die Illuſtrationen ſind nicht ſigniert.)

1847.

Hundert und ein Mährchen. Lieder und ſchöne Geſchichten mit ſchönen Bildern für gute Kinder. Wien 1847. 147 S., 16°, mit illumin. Kupfern.

Künſtler und Kaufmann. Der Wahrheit nacherzählt von J. P. L. Wiener Zeitſchrift für Kunſt, Literatur und Mode. Sonnabend, den 2. Jänner 1847, Nr. 1 und 2. 32. Jahrg., S. 3—5. Fortſetzung Nr. 3, Montag, den 4. Jänner 1847, S. 10—11. Schluß Nr. 4, Dienstag, den 5. Jänner 1847, S. 14—15.

Zwei Poeten und ein Kater. Erinnerung von J. P. Lyſer. Wiener Zeitſchrift für Kunſt, Literatur, Theater und Mode. Montag, den 13. December 1847, Nr. 248. 32. Jahrg. Herausgeber und Redacteur J. Auguſt Bachmann. S. 989—990. Schluß Nr. 249, S. 993—994.

Der Salon. Herausgegeben von Siegmund Engländer. Wien 1847. Aufſatz über Berlin mit Erinnerungen an E. Th. A. Hoffmann. (Goedeke II, Bd. VIII, § 324, S. 478.) Über Heine. Ebenda, III. Bd. 1847. (Goedeke II, Bd. VIII, § 325, S. 548. Euphorion IX, 340 u. L. Salomon, Geſchichte des deutſchen Zeitungsweſens, III, S. 505.

1848.

Erzherzog Johann, der Freund des Volks. Biographiſche Skizze mit Portrait des Prinzen in Stahlſtich und vielen eingedruckten Holzſchnitten. Wien 1848. Lex. 8°. 28 S.

Das Mädchen von Ahbüll. Novelle von J. P. Lyſer. Der Hamburger Beobachter 1848. Nr. 32—34.

Die Würde der freien Preſſe in Oeſterreich. Ein herzliches Wort an Oeſterreichs Volk, Schriftſteller und Buchhändler von J. P. Lyſer. Blaſius Höfel. 8°. 15 S.

Siehe v. Helfert: Die Wiener Journaliſtik im Jahre 1848. Wien 1877. Verlag der Manz'ſchen k. k. Hof-Verlags- und Univerſitäts-Buchhandlung. 8°. IV und 384 S. S. 45.

Oeſterreichs Parole. Schutz für Wahrheit, Recht und gegen Preßfrechheit (nicht Preßfreiheit, wie ich bei Th. v. Frimmel. Beethoven-Studien I. Beethovens äußere Geſtalt S. 122 gedruckt finde). Redacteur: J. P. Lyſer. Verleger: Bl. Höfel (Stadt, Stephansplatz Nr. 879 im deutſchen Hauſe). Wöchentlich zweimal, Dienstag und Samstag, ½ Bog. in 8°. Nr. 1—9 (29. April). Mit Nr. 9 hat das Blatt ſein Erſcheinen eingeſtellt. S. 68 f.: „An die Leſer der „Parole". Mit dieſer Nummer nimmt die „Parole" Abſchied von Euch, da ſie mit der heutigen Nummer aufhört .... Und ſo ruhe denn in Frieden Du erſtes von mir redigirtes Blatt" ꝛc. J. P. Lyſer. Siehe v. Helfert: Journaliſtik, S. 298 und S. 304.

v. Helfert nennt S. 301 Nr. 104 noch „Humoriſtiſches Unterhaltungsblatt" als unentgeltliche Beilage zu Oeſterreichs Parole Nr. 1. Nichts weiter erſchienen.

Das Volk. Über dieſe ſehr kurzlebige Zeitung, die Lyſer in Wien herausgab, fehlen mir die Nachweiſe. Es ſind aber nur wenige Blätter erſchienen. Die Wiener Hofbibliothek beſitzt ſie nicht, und v. Helfert führt ſie in ſeiner Journaliſtik nicht an. Auch der „Wiener Telegraf", der in der Hofbibliothek ſein ſoll, iſt nirgends angeführt.

Ein Frühlingstag vor dem Denkmale des Kaiſers Joſeph des Zweiten. Dem Volke, das er liebte und ſchätzte, gewidmet am 15. März von J. P. Lyſer. 2 Bl. kl. 4°. Erſtes zenſurfreies

Gedicht aus Bl. Höfels Buchdruckerei. Manz'sche k. k. Hof-Verlags- und Universitäts-Buchhandlung. v. Helfert: Der Wiener Parnaß im Jahre 1848. Wien 1882, S. XXI und S. 53, Nr. 339.

Das deutsche Banner. Bundeslied, der studirenden Jugend Wiens am 13. April 1848 gewidmet von J. P. Lyser. 2 Bl. 8°, Bl. Höfel, mit Titel-Vignette. — Oesterr. Parole, Nr. 7, S. 50 f. v. Helfert: Wiener Parnaß, S. 149, Nr. 822.

Der National-Gardist an seinen Commandeur. Melodie: „Schöne Minka, ich muß scheiden." Von J. Lyser. Wiener Abend-Zeitung, Nr. 23, S. 95. v. Helfert: Wiener Parnaß, S. 163, Nr. 880.

Freiwilligen-Corps der Censoren. J. P. Lyser. Silberstein. Satan, Nr. 3. (7 Strophen.) v. Helfert: Wiener Parnaß, S. 174/175, Nr. 928, vollständig abgedruckt.

An den Kaiser! Bei seiner Rückkehr nach Wien. Von J. P. Lyser. 2 Bl. 8°, Reck & Sohn. v. Helfert: Wiener Parnaß, S. 313, Nr. 1660.

Wiens Frauen und Mädchen. (Von Lyser?) Oesterr. Parole, Nr. 2, S. 11. v. Helfert: Wiener Parnaß, S. 141, Nr. 770.

Abschied vom Donnersberge. 1833—1848. (Von J. P. Lyser?) Oesterreichs Parole, Nr. 1, S. 5. v. Helfert: Wiener Parnaß, S. 137, Nr. 757.

v. Helfert macht ein Fragezeichen. Ich halte das Lied für identisch mit dem in Lysers „Lieder eines wandernden Malers" S. 42 gedruckten 2. „Abschied vom Berge".

„Schwanenlied" (sic!) von J. P. Lyser findet sich nach v. Helfert der Wiener Parnaß, S. XCII unter den Barthschen Artikeln, „wobei der Herausgeber, allerdings nicht der Verfasser, gewiß nicht die Mundart, sondern die richtige Aussprache wiederzugeben meinte." Franz Barth, Mariahilf, kleine Kirchgasse Nr. 283 bei 90 Wien, war Herausgeber von Erzeugnissen des Volksgesanges. v. Helfert: Wiener Parnaß, S. LXXXIX.

Dem guten Kaiser Ferdinand I. von Oesterreich bei Seiner Rückkehr nach Wien, dargebracht von seinem treuen Volke. Von J. P. Lyser. 2 Bl. 4°, Sommer. v. Helfert: Wiener Parnaß, S. 313, Nr. 1661.

Der Judenfreſſer von Wien. (Nach bekannter Melodie.) J. P. Lyſer. Humoriſt Nr. 280, S. 1154 (mit zwei in den Text gedruckten Abbildungen). Vollſtändig abgedruckt bei v. Helfert: Wiener Parnaß, S. 426, Nr. 2085.

Heinrich Heine in Wandsbeck iſt ein Aufſatz im Feuilleton des Hamburger Correſpondenten, A.-A. vom 25. Auguſt 1898, betitelt, in welchem ein Artikel von J. P. Lyſer reproduziert wird: H. Heine oder ein Morgenſtündchen in Wandsbeck 1830. Dieſer ſtand in der Frankfurter Zeitung 1898 und iſt von einem Mitarbeiter derſelben in einer öſterreichiſchen Zeitſchrift aus dem Jahre 1848 gefunden worden. Welche, wird nicht angegeben. (Der Artikel ſtammt aus S. Engländers „Salon" 1847.) Über den Verkehr Lyſers mit Heinrich Heine ſagt Robert Prölß in „Heinrich Heine", Stuttgart 1886, S. 178: Der junge Wienbarg und der taube Maler und Schriftſteller Peter Lyſer traten hinzu (zu den alten Freunden). Letzterer hat von Heine eine Zeichnung hinterlaſſen, die, als Illuſtration zur Harzreiſe, ihn in Wandertracht darſtellt, wie er in der Hütte des Bergmanns ſitzt und das junge, auf dem Fußſchemel vor ihm ſitzende Mädchen ihm die Worte zuflüſtert . . . . . Heine hat dieſem wunderlichſten ſeiner Freunde in den „Florentiniſchen Nächten" ein Denkmal geſetzt. Siehe Novelliſtiſche Fragmente von Heinrich Heine, Hamburg. Hoffmann & Campe 1861, Florentiniſche Nächte, S. 218 f.

„Die Barrikaden." Unterhaltungsblätter der Gegenwart. Berlin, Rud. Liebmann (1848), fl. 4°. — Hierin S. 103: J. P. Lyſer, Der tiefe Keller. Die Barrikaden ſind die Fortſetzung von „Der Freimüthige". Berlin, Rudolph Liebmann, Friedrichsſtraße 18.

1849.

Die Wiener Ereigniſſe vom 6. October bis 12. November 1848, geſchildert von einem Augenzeugen. Mit allen während dieſes Zeitraumes erſchienenen Kundmachungen und Proclamationen, Wien 1849, 8°, 99 S.

Lyſer verlebte das Jahr 1848 in Wien und konnte deshalb über die Vorkommniſſe dort wohl unterrichtet ſein. v. Helfert ſagt in Wiener Journaliſtik, S. 233, 3: Ein und der andere mochte

zeitweise im Kugelregen gewesen sein, wenn er dazu gepreßt worden; wie der halbtaube Lyser (Wiener Ereignisse ꝛc. Neck 1849), der es selbst von sich bekennt, daß er, sobald er konnte, sich aus dem Staub gemacht habe.

1853.

De Swinegel als Wettrenner. Ein plattdeutsches Mährchen. Neu illustrirt und mit einem Nachwort versehen von J. P. T. Lyser. Hamburg, Hoffmann & Campe. Gedruckt in diesem Jahr. H. G. Voigt's Buchdruckerei. 12°, 28 S.

Das Nachwort S. 18 ist wie die Erklärung der Illustrationen von Lyser, Altona, geschrieben im Oktober 1853. Der Verfasser des Märchens ist Theodor von Kobbe.

1854.

(Der) Punsch-Kalender. Ein Humoristisch-satyrischer Almanach. Mit vielen Illustrationen von Carl Reinhardt und Anderen. Hamburg und Altona. In Commission bei C. G. Vogler, 1854. H. G. Voigt's Buchdruckerei in Wandsbeck. 8°, 124 S., enthält S. 48 „Aus Wien" und S. 49 „Aus St. Pauli" (Elysiumtheater).

Beide Zeichnungen sind von Lyser, mit den Initialen J. P. L. und P. L. signiert. Die Zeichnung des Elysiumtheaters ist von C. Förster umgeändert und für die Illustrationen zu Dr. Borcherdts: Das lustige alte Hamburg kopiert worden. Der Holzschnitt ist von F. K[racke] besorgt.

1855.

De dree Jungfern und de dree Rathsherrn, oder datt groote Karfthorn-Knopp-Schüüern to Altona. Een plattdütsches Mährchen. Neu erzählt und illustrirt von J. P. T. Lyser. Hamburg. B. S. Berendsohn. 1855. Druck von W. L. Anthes. 8°, 12 S.

Auf dem Titel des Umschlages: Vignette von Lyser. Die Spitze des Altonaer Kirchturmes mit der Jahreszahl 1741 in der Windfahne, umgeben von den drei scheuernden Jungfern. Im Text noch drei Illustrationen, zwei davon signiert: Lyser.

1856.

Mozart-Album. Festgabe zu Mozart's hundertjährigem Geburts-Tage, am 27. Januar 1856. Allen Verehrern des großen Meisters gewidmet. Herausgegeben von Joh. Fried. Kayser. Mit Litho-

graphien und Musik-Beilagen. Hamburg 1856. In Commission in der Buch- und Kunsthandlung von Ferd. Trupp. J. F. Kayser's Buch- und Noten-Druckerei. Folio. Titel, Vorwort, Inhalt 136 und 52 S.

1. Abth.: Mozartiana. Novellenkranz von J. P. Lyser.
2. „ Mozart's Leben, von J. P. Lyser.
3. „ 1. Charakterzüge aus Mozart's Leben. 2. Lobgedichte. Nach den besten Quellen gesammelt und mitgetheilt von J. F. Kayser.
4. „ Blüthenkranz aus Wolfgang Amadeus Mozart's Compositionen. Gewunden von Johann Friedrich Kayser.

Anhang: Winzer und Sänger. Operette in einem Act. Mit Musik von W. A. Mozart. Text von J. P. Lyser. (Den Bühnen gegenüber als Manuscript gedruckt.)

Die sechs Lithographien sind nach Skizzen von Lyser, auf Stein gezeichnet (in Wien gezeichnet). Lithographiert von M. Kayser in Pesth. Gedruckt bei E. J. M. Frank in Pesth. 1855. S. 83 erwähnt Lyser den Schauspieler aus Dresden Fritz Burmeister als seinen Halbbruder.

Generalübersicht der Geschichte der Musik in Europa, namentlich in Bezug auf Süddeutschland seit dem Jahre 1791 bis zum Schlusse des Jahres 1855. Hamburg 1856. 8°, 20 S.

1858.

Die letzte Stadttheater-Krisis in Hamburg. Einfache Wahrheit von J. P. Lyser. Hamburg, Juli 1858. Hirschmann's Zeitungsladen. Preis 1 ß. (Gegen die Direction C. A. Sachse gerichtet.) Druck von G. F. Thiele. 8°, 11 S.

1859.

Die Schiller-Tage, November 10—13, 1859, in Hamburg-Altona. Gedenkblätter für spätere Tage von J. P. Lyser. Hamburg. Hirschmann's Zeitungsladen. 1859. W. Gente's Buchdruckerei. 8°, 8 S. (Goedeke II, Bd. 5, S. 126, 60 f.)

Dat fülmers' Book von Jürgen Niklaas Bärmann, Docter un Magister. Tweede Uplaag. Hamborg 1859. J. S. Meyer.

Enthält einige Zeichnungen von P. L. im Text. Der Umschlag ist von W. Heuer.

1860.

Linorah, oder: Die Wallfahrt nach der Oelmühle. Hamburger Localposse in 2 Bildern. (Parodie der Oper Dinorah.) Dem Humor liebenden Publicum Hamburgs ist dieser flüchtig hingeworfene Scherz gewidmet von dem Verfasser J. P. Lyser. Altona im September 1860. Preis 2 Schilling. Druck und Verlag von H. Poppe & Co. in Altona 1860. 8°, 24 S.

Dasselbe! 2. Auflage! Mit einem zweiten Vorworte von dem Verfasser, als Erwiderung auf die „Warnung" des Herrn C. Schultze in No. 236 der „Hamburger Nachrichten". Preis 6 Schilling Rm. Druck und Verlag von H. Poppe & Co. in Altona 1860. 8°, 24 S.

Beide Ausgaben haben auf dem Titelblatt eine Vignette, Carl Schultze als Melkmann Claas, mit der Unterschrift: Wo kann't angahn! Über dieses Stück siehe K. Th. Gaedertz. Die plattdeutsche Komödie im 19. Jahrhundert, S. 104 ff. und: Vetter Kirchhoff ꝛc. 3. Heft, S. 15. Das Stück, welches viele hundert Aufführungen erlebte, brachte dem Autor ein Honorar von 5 Mark!! Siehe Vorwort zu Linorah.

Auf S. 24 der Hamburger Lokalposse „Linorah" steht die Notiz: Demnächst erscheinen von dem Verfasser der „Linorah" in unserem Verlage (den Bühnen gegenüber als Manuscript gedruckt):

1. **Schelle als Garibaldi.** Posse in 3 Acten.
2. **Ein kleiner Teufel auf St. Pauli.** Localposse mit Gesang in 2 Acten und 5 Bildern.
3. **Die Leiden eines schwarzen Schafsbocks,** nebst Nachrichten von dem Leben und Treiben des Theater-Agenten Kahlkopf-Wühlhuberbart. Altona, den 5. October 1860. H. Poppe & Co.

Das letzte Stück wird auch von Gaedertz l. c. S. 112 als aufgeführt erwähnt. Ein gedrucktes Exemplar der Stücke habe ich nicht auffinden können, ebenso wenig wie von dem Schauspiel: **Die Ermordung Lincoln's.** Ein Schauspiel, welches Lyser für ein Honorar von 5 Talern für das Theater auf St. Pauli (wahrscheinlich Daunenbergs Bühne) schrieb, für welches er viel beschäftigt war.

Spaziergänge eines kleinen Teufels in Hamburg, Altona und Umgegend. 1. Heft. Hamburg. Gr. 8°, 16 S.

Sylveſter-Zeitung 1860. Altona, Verlag von Th. Sievers, Finkenſtraße 5. Druck von J. C. H. Rüter, Hamburg. Imp. Folio.

Die Vignette iſt von Lyſer gezeichnet und P. L. ſigniert. Beiträge von ihm, gez. J. P. Lyſer, ſind: Epilog und Punſchrede. Wahrſcheinlich iſt aber die ganze Zeitung von ihm verfaßt, bis auf die Thorſperre in Hamburg, welche von Th. Sievers herrührt. (Nach Schillers Glocke 1846 zuerſt gedruckt und in 8° als beſondere Schrift erſchienen.) Sievers iſt ſchon 1860 im Oktober (19.) geſtorben. Die Vignette hat die Unterſchrift: Wo kann't angahn, eine Redensart, die Lyſer dem Meikmann Clas in den Mund legt, welcher von Carl Schultze dargeſtellt wurde. Vergl. die Vorrede zur 2. Auflage von „Linorah".

1861.

Baaſch, A. J. Mamſellen un Jumfern Drievwark. Een platdüütſch Riemels, vun A. J. Baaſch. Half Spaas un half Eerns. Drüdde Uplaag. Hamborg, J. S. Meyer, 1861. Druck von G. J. Herbſt. 12°, 32 S.

Zu dieſem Hefte zeichnete Lyſer die Umſchlagsbilder. Druck von H. Jenatz. Auf der Rückſeite des Umſchlages ſind die derzeitigen jüdiſchen Antiquare in Hamburg porträtiert: Benjamin und ſein Sohn Anton. Der Vater des Antiquars J. S. Meyer. Benjamin Dufour. A. S. Meyer.

Vetter Kirchhoff, wie er leibte, lebte, liebte und ſich luſtig machte. Für Freunde des Humors zuſammengeſtellt von . . . . r. Hamburg. Verlag von W. G. Nagel, St. Pauli. Druck von Nagel & Lampe. 3 Hefte à 32 S., deren erſtes 1861 erſchien mit dem Porträt von Kirchhoff, Holzſchnitt von Lampe, ſigniert L (als Zeichner).

Von dieſen Heften war der Verfaſſer bisher unbekannt; daß es nur Lyſer ſein kann, ergibt ſich, abgeſehen von vielen Anſpielungen im Text auf den Maler, auch aus der mehrfach erwähnten Freundſchaft mit Heinrich Heine. Einmal wird auch des Verfaſſers Wohnung „am Dammthorwall" angegeben und im 3. Heft S. 15 ſteht Lyſer als Verfaſſer einer Burleske „Prinz Eſelein" für Pappes Leſefrüchte, die von der Madame W . . . . beinahe ſo oft aufgeführt worden iſt wie 30 Jahre ſpäter die „Linorah" in St. Pauli und in der Leſehalle. Lyſer hatte auch ſchon 1840 für das

in Wien erschienene Taschenbuch „Cyanen" ein Genrebild „Vetter Kirchhof" verfaßt. Siehe dieses S. 97—133. Borcherdt, das lustige alte Hamburg I. 5. Herr Kirchhoff S. 74 und S. 298 erwähnt das Buch von Lyser, nennt aber Lyser als Verfasser nicht, gibt auch nur 2 Hefte an.

Melkmann Clas sin Fastnach in Hamborg 1861. En bannigen Fastnachs-Spas mit Gesang von J. P. Lyser. Anhang: Eine Fastnachts-Epistel auf das Jahr 1861. Altona 1861. Druck und Verlag von H. Poppe & Comp. 8°, 15 S. (Gaedertz l. c. S. 112.)

1862.

De Geschicht von de olle Frou Veerbomsch un eeren lütten Swien-Peter. Ein plattdeutsches Mährchen erzählt und illustrirt. Altona bei Uflacker 1862. (Nach Gaedertz 1861.) Vergl. Blätter für literarische Unterhaltung Nr. 12 vom 17. März 1864, S. 205.

1863.

Lenau, Schumann-Bürck. Erinnerungen von J. P. Lyser, im „Orion" Monatsschrift für Literatur und Kunst, herausgegeben von Adolf Strodtmann. Hamburg. Verlag von Hoffmann & Campe. Erster Band, 4. Heft, April 1863, S. 317—320.

In diesen Erinnerungen ist die Novelle: Sebastian Bach und seine Söhne erwähnt, die Lyser für die von Schumann, Bürck und Wieck begründete „Neue Leipziger Zeitung für Musik" geschrieben hatte und welche später in „Neue Kunst-Novellen", erster Band, S. 197 ff., abgedruckt ist.

Hermann Böhme's sämmtliche Dichtungen. Original-Ausgabe. Zweite Auflage. Altona. Selbstverlag des Verfassers. 1863. Dost'sche Buchdruckerei (C. Grandjean). 8°, 112 S. Das „Vorwort" ist unterzeichnet: Dr. J. P. Lyser, Altona, im Mai 1863.

Über die Herkunft des Doktortitels ist mir nichts bekannt. In diesem Vorwort spricht Lyser von seinem Sohne, der ein Freund des Dichters war.

1869.

Keine Dichtung, sondern Wahrheit. Altona. Früh Morgens am 6. August 1869. J. P. Lyser. — Dieses Gedicht ist nach Angabe der Frau Wörishofer die letzte dichterische Arbeit von Lyser.

S. H. Zeise: Erinnerungen aus dem Leben eines norddeutschen Poeten. Das Gedicht ist dort S. 267/68 abgedruckt.

Nach Ludwig Nohl: Mozart's Leben, zweite Auflage, Leipzig 1877, S. 69, ist anzunehmen, daß die von J. P. Lyser dem W. A. Mozart zugeschriebene **Don Juan Uebersetzung** sicher von ersterem selbst herstamme.

Theodor Gaedertz: Bei Goethe zu Gaste, 1899 (Hamburger Nachrichten: Väterlicher Rat Goethes an einen Jüngling), sagt: Unter den Goethebildnissen befindet sich eine Profilzeichnung von Johann Peter Lyser, welcher wahrscheinlich unter Zugrundelegung des schönen großen Goethekopfes in Kreide von Jagemann, den Dichter im Morgenrock mit buntem Halstuch dargestellt hat. Wenn Zarncke diese „freie Kopie" um 1817 datiert, wohl deshalb, weil das Original im August jenes Jahres entstanden ist, so sprechen mehrere Gründe dagegen: Lyser, am 2. Oktober 1805 zu Flensburg geboren, war damals erst zwölf Jahre alt; ferner wird in den untenstehenden Zeilen seiner Taubheit gedacht, die ihn erst 1830 befiel, und endlich ist er überhaupt später nach Weimar gekommen. Als Skizzierer hat er manches Tüchtige geleistet, auch als Dichter und Schriftsteller; ja in Hamburg genoß er eine Zeitlang durch seine häufig aufgeführten Parodien eine gewisse Popularität. Er starb im Poetenelend zu Altona am 29. Januar 1870. Auf seiner Wanderschaft kam der vom Glück selten begünstigte Künstler im Frühling 1832 nach Weimar. Er hatte schon ein bald darauf veröffentlichtes Manuskript von Gedichten druckfertig, welche sich, wie Kurz in seiner Geschichte der neuesten deutschen Literatur kritisiert, durch Lebendigkeit, Frische und Wärme auszeichnen. „Was ich nicht malen kann, das mag im Liede blühn", singt Lyser selbst. Ende Februar 1832 stand der „taube Maler", wie sein Freund Heinrich Heine ihn nennt, vor Goethe. Die Unterredung war ungewöhnlich, durch das Gehörleiden des Besuchers bedingt. Mehr denn dreißig Jahre später im Alter, teilte der von Mißgeschick und Not Verfolgte, sich selbst zum Troste, einem ebenfalls tauben, norddeutschen Kollegen, dem bekannten Lyriker Heinrich Zeise, die nachstehenden Jugenderinnerungen mit: „Ich bin eingedenk der Lehren, die mir Goethe gab: ‚Du mußt Dich, liebes Kind, mehr wie jeder andere vor Menschenhaß und Menschenverachtung zu wahren suchen. Taube sind von Natur mißtrauisch. Dumme Menschen werden sehr oft Dein Unglück zu ihrem Vortheil benutzen. Denke dann: es waren eben dumme Menschen, und Dummheit ist das größte

Unglück, denn sie macht die Menschen unfähig, das höhere Ewig göttliche im Menschen nur zu ahnen, geschweige denn zu erkennen. Der Gemeinheit und Niederträchtigkeit setze nur immer das Bewußtsein entgegen, daß Du weder gemein noch niederträchtig bist, daß Du unbeirrt durch alle die kleinen und großen Calamitäten des Alltagslebens dem Ziele zustrebst, welches Du selbst Dir aufstelltest; und dann vergiß nie: daß noch viele gute Menschen leben!' — Mit diesem Segen entließ mich Goethe vier Wochen vor seinem Tode."

Im Besitz der Firma J. J. Plaschka, Internationale Anstalt für Literatur und Kunst in Wien, befanden sich 1905 folgende Manuskripte von Lyser, deren Kaufpreis 500 Mark betrug:

1. Johanna, Novelle. 12 S.
2. Ein musikalischer Faschingstraum. 12 S.
3. Die erste Prüfung der Schüler der Akademie der Tonkunst in Wien, Juni 1852. 16 S.
4. Hamburger Briefe an Herrn Franz Glöggl in Wien. 8 S.
5. Über Militärmusik in besonderer Beziehung auf jene der österreichischen Armee. 8 S.
6. La ci darem la mano! Ergötzliche Historie, besonders angehenden Opern-Componisten zu Nutz und Frommen erzählt. 28 S.
7. Nord-Süddeutsche Dramatische Gesangsschule, ein artistischer Versuch bei Gelegenheit des Gastspiels der Frau Luise Köster-Schlegel aus Berlin. 8 S. und Beilage.
8. Anzeige neuer Musikalien, Februar 1852. 14 Seiten.
9. „ „ „ 6 „
10. „ „ „ 8 „
11. „ „ „ 3 „
12. 1 Brief an den Wiener Kunsthändler Franz Glöggl vom 18. 12. 1851.

Diese Manuskripte waren bestimmt für die neue Musikzeitung des Herrn Franz Glöggl in Wien und stammen aus dem Nachlaß von Fr. Halm (Freiherr v. Münch-Bellinghausen). — Das Antiquariat von Max Jaeckel in Potsdam brachte im November 1905 ein Aquarell von Lyser zum Verkauf für 30 Mark. Stilleben. Signiert J. P. Lyser 1844. Größe 17 × 23 cm, in altem Goldrahmen.